# АКТЬОРЪ

ПОЛУМЕСЕЧНО ИЛЮСТРОВАНО СПИСАНИЕ ЗА ТЕАТЪРЪ, ИЗКУСТВО И ИЗЯЩНА ЛИТЕРАТУРА. ОРГАНЪ НА СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТѢ АРТИСТИ

7, 8 и 9 КНИГА

СОФИЯ — ХИЛЯДА ДЕВЕТСТОТИНЪ ДВАДЕСЕТЬ И ЧЕТВЪРТА ГОДИНА

# АКТЬОРЪ

ПОЛУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ
ОРГАНЪ НА СЪЮЗА НА
БЪЛГАРСКИТѢ АРТИСТИ

# 7, 8, 9.

СОФИЯ
1924

КНИГИ СЕДМА, ОСМА И ДЕВЕТА СЪДЪРЖАТЪ:



Главенъ редакторъ:
П. ИКОНОМОВЪ.

Редакционенъ Комитетъ:
П. АТАНАСОВЪ и Б. БАГРЯНОВЪ.

# АКТЬОРЪ

**ИЗЛИЗА ДВА ПѪТИ ВЪ МЕСЕЦА**

**ГОДИШНО ДВАДЕСЕТЬ КНИГИ. Струва сто лв. предплатени наведнъжъ Изключение само за безработни членове — на два пѫти по 50 лева**

**Адресъ на редакцията и администрацията ул. „Раковски“ № 129 Съюзъ на българскитѣ артисти). За обявления се плаща:**

| | | | |
|---|---|---|---|
| Цѣла стр. за 1 г. 8000 л. | Пол. стр. за 1 г. 4000 л. | Четв. стр. за 1 г. 2000 л. | Осм. стр. за 1 год. 1000 л. |
| „ „ „ $^1/_2$ „ 5000 „ | „ „ „ $^1/_2$ „ 2500 „ | „ „ „ $^1/_2$ „ 1000 „ | „ „ „ $^1/_2$ „ 500 „ |
| „ „ „ 5 бр. 3000 „ | „ „ „ 5 бр. 1200 „ | „ „ „ 5 бр. 750 „ | „ „ „ 5 броя 300 „ |

КНИГА 7, 8, 9 ПЪРВА ГОДИШНИНА 1924



**Константинъ Мутафовъ.**


## Пенчо Славейковъ като директоръ на Народния театъръ.

Единъ отъ най-интереснитѣ етапи въ развитието на Народния Театръ е, може би, периодътъ на Пенчо Славейковото управление. И, струва ми се, че ще бѫде отъ несъмнена важность да се отбележи оная, макаръ кратковременна, дейность на покойния писатель, която, освенъ че е една отъ светлитѣ страници на неговия животъ, но и която даде очевидни резултати като сполучи, за известно време, да въздигне нашия театъръ до завидна висота на истински художественъ институтъ.

Идването на Пенчо Славейковъ въ театра като директоръ се посрещна отъ всички артисти, отъ всички театрални и литературни среди съ най-голѣмъ въсторгъ и съ пълно довѣрие. Въ неговото лице всички виждаха голѣмия авторитетъ, силния човѣкъ по воля и по характеръ, всестранния познавачъ на изкуството изобщо и тънкия естетъ. И Слаеейковъ въ най-скоро време оправда всичкото онова доверие, съ което предварително още бѣше обсипанъ вѫтре въ театра и вънъ отъ него.

Пенчо Славейковото постъпване въ театра се съвпадна съ единъ периодъ на западане на много театрални дисциплини и съ упадъка на репертуара; въобще, той дойде презъ единъ периодъ на безсистемность и безпринципность, на безплодни лутания въ избора на пѫтища и насоки за творческа дейность. Презъ това време покойниятъ Шмаха, главенъ режисьоръ тогава, престарѣлъ вече и уморенъ, доизслужваше последнята си година и чакаше да изтече договорния срокъ, за да напусне страната и всѣка по-нататъшна театрална работа. Въ такова именно състояние Пенчо Славейковъ завари театралнитѣ работи, когато дойде на 1 априлъ, 1903 г. и пое здраво въ своитѣ рѫце изцѣло управлението на театра. Първата негова задача бѣше да създаде редъ и дисциплина въ този институтъ и за тая цель той бѣше се осигурилъ съ получаване пълни права и свобода на дѣйствие отъ тогавашния министръ на Просвещението Н. Мушановъ, или, както се казваше, бѣше му дадена carte blanche да събаря и гради, споредъ своето разбиране, споредъ своето художническо умение. Безъ никакви заповеди и писменни разпоредби, които всѣкога си оставатъ само бѣла книга безъ значение, когато не ги изпълнява самъ онзи, който ги е издалъ, но съ нѣколко само думи, казани предъ всички артисти, съ нѣколко само жеста той сполучи вѫтре въ нѣколко дни да постави всѣкиго на неговото мѣсто, да въдвори редъ, да подчини всички на своята воля, ко-

ято имаше да се прояви само къмъ доброто и хубавото. Той заяви главно и изрично, че предъ него козните и сплетните единъ противъ други на артиститѣ за надпрезарвания и със езания не могатъ да бждатъ предметъ за внимание, че всѣкакви просения на роли ще възбуждатъ само досада и отвращение, че той познава всѣкиго най-добре, кой колко струва и чини и че всѣки ще получава само онова, което неговитѣ артистически възможности и средства могатъ да му извоюзатъ. Въ неговия кабинетъ може да се влиза само за общи въпроси, за нѣкоя мисълъ отъ полезно естество за театра, и че никой разговоръ за лична користъ не ще бжде изслушванъ. Тъй постъпи той отъ начало, тъй продължава до края на своето стоене. И никой вече не можеше да шукне каквото и да било за себе си или противъ другиго, или пъкъ да възроптае отъ строгитѣ наистина, но целесъобразни, умни и справедливи начини на ржководене всички художественни и административни работи на театра. Пенчо Славейковъ още съ встъпването си се прояви като голѣмъ познавачъ на психологията на актьора и на театралнитѣ организации; той знаеше много добре, че една отъ най-голѣмитѣ злини, които спъватъ преуспяването и развитието на театритѣ, е имэнно взаимногонитбата между актьоритѣ, завистьта единъ къмъ други, стремежътъ къмъ надмощие и първенство чрезъ тъй нареченитѣ задкулисни похвати и средства, чрезъ клевети и интриги, чрезъ козни и сплетни. Той познаваше издъно тоя недъгъ развилъ се до по-широки размѣри въ нашия театръ и той сполучи още отъ първия день съ единъ само замахъ да пресуши това зло, като зибрани на всѣки актьоръ да се оплаква и омилква около него или да се опитва по каквито и да било начини да обезценява, понизява или оскърбява нѣкого отъ своитѣ другари или другарки. И веднага авторитетътъ на Пенчо Славейковъ възрастна двойно посредъ цѣлия театраленъ апаратъ отъ артистически, административенъ и технически персоналъ; на всѣкжде се чувствуваше здравата и опитна ржка на вещия директоръ и администраторъ.

Обаче, надъ всичко, П. Славейковъ нѣмаше за едничка цель да се прояви само като единъ суровъ администраторъ, защото той посетне предостави всичката канцеларска и домашна работа на своитѣ чиновници, която тѣ извършваха вѣрно подъ неговото строго око, но неговата главна и сжщинска задача бѣше сцената, съвършенството на актьоритѣ, повдигане репертуара, турянето основа на единъ истински художественъ театръ. Щомъ успѣ въ късо време да отстрани най-главната отъ злинитѣ, да премахне кознетворството между артиститѣ, за да не го спъва въ неговитѣ хуоджественни замисли и планове, той веднага слезе на сцената и поe самъ режисирането на пиеситѣ. Голѣмо и невъобразимо бѣше изумяването на всички, че тукъ, въ тази именно область, безъ нѣкой да е подозиралъ, Пенчо Славейковъ ще се прояви въ такива неочаквани и непредполагани размѣри; той билъ ималъ всички качества на единъ незаменимъ художникъ-режисьоръ, съ най-пълни познания за сцената, съ тънъкъ вкусъ къмъ изящното, естетичното и естественно хубавото, съ дълбоко познаване на човешката душа съ всички нейни прояви къмъ доброто и злото. Още съ първото си слизане Пенчо Славейковъ обая и порази всѣкиго съ оная своя обширна подготвеность за подробно, тънко и вѣрно творчество на сцената. При неговото постъпване бѣха вече почнали репетициитѣ на подновената „Вуйчо Ваню“ отъ А. Чеховъ, която преди години бѣше изпълнявана въ „Славянска беседа“. По единъ ловъкъ, умѣлъ и деликатенъ начинъ той се намеси въ режисирането на пиесата и съ единъ още по-деликатенъ маниеръ сполучи да отстрани и измѣсти Шмаха и на втория или на третия день бѣше вече взелъ изцѣло грижата върху себе си за доизработване на пиесата. Той не се ограничи само съ една шлифовка или едно изглаждане играта на артиститѣ. Не. Той обърна всичко наопжки. Пенчо Славейковъ промѣни цѣлата обстановка, залови се да изкорени много неестетични маниери у актьоритѣ, било въ жеста, било въ начина на говоръ и изговаряне въобще, той стори намерение да постави на други начала и насоки режисирането. Основния и ржководенъ неговъ принципъ бѣ ансамбла, т. е. постигане пълна хармоничность между всички дѣйствуващи лица. На сцената се изнася единъ животъ или единъ образъ отъ животъ, заради това не може единъ или нѣколко отъ актьоритѣ, които иматъ по-голѣми роли въ пиесата или повече мѣсто на дѣйствие въ тоя животъ, съ своитѣ прекомѣрни запъвания, кълчения или крѣсъци, да се изкажа театрално, съ извънмѣрно актьорствуване, — да изпъкватъ себе си само като актьорска величнна и да замъглявать и затъмияватъ значението на другия, който въ дадената пиеса застъпва по-второстепенно мѣсто или роля, опредѣлена му отъ развитието на живота или драмата. И случаятъ му дойде на помощь. „Вуйчо Ваню“ бѣше най-подходната пиеса, чрезъ която той би могълъ да посочи на всички основателностьта на своя принципъ, защото пиесата, като картини, въ които преобладаза особното настроение отъ оная тжга поради загубения и угасналъ животъ на почти всички дѣйствуващи лица въ нея, не позволяваше досжщъ никакво запъване и актьорствуране. „Вуйчо Ваню“ бѣ едно хармонично цѣло, въ което всички дѣйствуваши лица имаха точни и определени съотношения едно къмъ друго, правдиви и есте-

ствени образи поради дълбокото познаване душата на човѣка отъ автора; въ пиесата нѣмаше никакъвъ фалшъ, нищо излишно, нищо съчинено и измислено т. е., нищо театрално, тя бѣ една дѣйствителна и художествено пресъздадена картина отъ единъ руски животъ. Ето защи нейниятъ новъ режисьоръ се постара да предаде, чреоъ една сдържана и подчинена на единъ общъ тонъ игра на актьоритѣ, оная хармоничность, която изискваше произведението. И Пенчо Славейковъ сполучи напълно. На неговитѣ бележки никой не противодѣйствуваше, защото той го правеше тъй умѣло, тъй изразително и внушително, че всѣки ги възприемаше като напълно умѣстни и предадени съ авторитетностьта на дълбокия познавачъ, щото всики съ благоговейность и почитание се подчиняваха на волята му, стараеха се най-похвално да ги усвоятъ, като възпроизведатъ точно онова, което той имъ покажеше.

П. Славейковъ не режисираше на сцената, при самитѣ актьри. И първитѣ, най-сурови още репетиции, той правеше при вдигната завеса и ръководеше работата си отъ партера като промѣняше постоянно своето мѣсто, ту отъ средата на първитѣ редове, ту отъ нѣкой жгълъ въ дълбочината; въобще искаше да види известна картина или сцена какво положение иматъ и какъ изглеждатъ отъ различни мѣста, какви сж сѣнкитѣ, какво е осветлението, какъ се чува отъ тукъ или отъ тамъ и т. н. и като видеше нѣкоя несъобразность или неестетичность въ групировката, въ начина на сѣдането или обръщането на актьра, или нѣкой другъ недостатъкъ бързаше да го поправи, като измѣня тонъ, положение, групировка, влизане или излизане. Работата си водеше винаги съ тихи забележки, съ подробни обяснения, зашо именно тъй, а не иначе трѣбва да се направи, а пъкъ съ тоягата си посочваше какъ да влизатъ и излизатъ актьоритѣ, какъ да пристъпватъ и ходятъ въ даденъ моментъ или сцена. „Госпожо ... еди коя си, вие въ тоя моментъ ще пристъпите къмъ това или онова дѣйствуващо лице, тъй или тъй, съ бавни или бързи крачки, тихо или щумно, уверено, страхливо, смѣло или въ двоумение, ще се спрете по този или онзи начинъ, а фразата ще му я кажете съ шепотъ, или полугласно или плачевно" и. т. н. „Господинъ" еди кой си, вашето влизане е невѣрно. То не отговаря на психилогическия моментъ. На сцената има свадня, разривъ, а вие влизате тъй спокойно и равнодушно Върнете се и влезте тъй и тъй" и т. н. Често пжти неговитѣ забележки биваха съпровождани съ свойственнитѣ нему ирония и сарказми, съ бодливи сравнения и горчиви подмятания къмъ ония, които мъчно възприемаха и усвояваха неговитѣ поправки. Напр. „Като че ли съ моитѣ крака ходишъ". Или „защо крещишъ и цѣпишъ въздуха като газена тенекия", или „не се блеши като таласъминъ" и др. По тоя начинъ той работеше, като искаше отъ актьоритѣ естественна, правдива и непристорена игра, но всѣки моментъ предаденъ съ потребното настроение, прочувствано и изживѣно, въ тонъ и унисонъ съ общата хармоиичность, за да постигне онова впечатление, което сцената или дѣйствието, или изцѣло пиесата изискваха. Репетициитѣ на „Вуйчо Ваню" продължиха наистина дълго, но никой отъ артиститѣ не прояви умора или досада отъ честитѣ и постоянни повторения на едно и сжщо нѣщо по нѣколко пжти, наопъки, при всѣка нова бележка или поправка тѣ се вслушваха съ почти ученическо внимание, защото при всѣки единъ такъвъ случай тѣ имаха възможность да чуятъ нови и интересни разяснения върху играта на актьора, нови и ценни познания въ областьта на сценичното искуство, които у Пенча Славейковъ бѣха цѣла бездна. Режисйорътъ се спираше върху всѣка подробность и тънкость, той дори посочваше какъ трѣбва да пада завесата следъ всѣко дѣйствие или какъ да се вдигне при всѣко ново, и това пакъ ржководеше съ тоягата си, като заставяше техницитѣ по нѣколко пжти да воигатъ и спущатъ завесата по негово показване, докле постигнатъ да я пущатъ въ тонъ и съгласие съ настроението на дѣйствието или на неговия завършекъ. За Пенчо Славейковъ извънъ изпълнението на актьора, но и всички други ефекти, свѣтлинни или материални, като шумъ, трѣсъци, глъчъ, грмове и пр. трѣбва да бждатъ предадени въ мѣрката на изисканостьта, безъ ущърбъ на общата хармония, не бива единъ гръмъ или трѣсъкъ, или едно свирене съ нѣкой инструментъ да превиши мѣрката и по тоя начинъ да привлече върху си повече внимание, като намали впечатлението на известенъ психически моментъ или на известна сцена. Всичко трѣбва да бжде въ границитѣ на мѣрката, нищо по-силно или по-слабо, било то игра на артиста, било страниченъ ефектъ.

„Вуйчо Ваню" се постави и спечели на своя режисйоръ реномето на голѣмъ и изисканъ художникъ, а актьоритѣ чрезъ тая пиеса имаха, може би, първиятъ случай да работятъ методично, неуморно съ любовь на сцената при едно съвършено майсторско и авторитетно ржководство. Дебютътъ на Пенчо Славейковъ бѣше напълно сполучливъ, той внуши на публиката, и на артиститѣ, че той е една безценна сила за нашия театъръ, че неговото истинско призвание едва ли не ще бжде именно тукъ, кждето го очакваше едно великолѣпно и полезно поприще, а самия театръ — едно светло бждаще. Следъ „Вуйчо Внню" по сжщия начинъ бидоха поставени тукъ отъ него „Самотни хора" отъ Хауптманъ и „Младость" отъ М. Халбе.

Съ поставянето на тия пиеси П. Славейковъ има всичката възможность да проучи по-непосредствено всички артисти, които, не ще и дума, той познаваше доста и по-рано; да вникне и въ много недъзи и недостатъци на нашата сцена и скоро той откри, че единъ отъ главнитѣ недостатъци за по-голѣми художествени постигания у нашитѣ актьори е именно езикътъ т. е. нееднаквостьта въ изговарянето на нѣкои думи въ неправилното ударение, въ сжществуването на различни наречия на сцената, напр. събрани и събрàни чѐло и челó, гнѣздо, гнездо и гнездó, коляно и колено, хлябъ и хлебъ, голямо, големо и големи и съвсемъ не вѣрното голями; неправилно членуване на сжществителните отъ мжжки родъ при именителния падежъ, невѣрното употрѣбяване звателния падежъ за женскитѣ собствени имена Мария, вместо Марийо, Невеста, вместо Невесто, Госпожà, вместо Госпóжо, Боряна, вместо Боряно и т. н. още безброй грубости и неправилности отъ този родъ. На сцената трѣбва да има само единъ езикъ и образцовъ говоръ по своята правилность, вѣрность и звучность. Заради това една отъ първитѣ му грижи бѣ да зароботи системно за постигане общъ и звученъ езикъ на сцената. За тая цель той намисли да вземе за свой памагачъ нѣкой отъ найдобритѣ наши поети, комуто изключително да повѣри, подъ свое рѫководство, тази грижа. Изборътъ му се спрѣ на покойния П. Яворовъ, когото назначи въ театъра отначало като драматургъ, отпосле като артистически секретарь. И действително, въ тази посока Яворовъ заработи усилено, било на сцената при репетициитѣ, било отдѣлно като пригоди и нѣкои таблици за ударението на двусложнитѣ думи, за преминаването на ударението у нѣкои производни думи отъ единъ слогъ къмъ други, кѫде да се изговаря като я и като е ѐдвойното др. Но Славейковъ не се ограничи само съ тия мѣрки. Той завари въ театъра твърде слаби и лоши преводи на много отъ пиеситѣ и трѣбваше голѣма часть отъ тѣхъ да минатъ презъ неговитѣ и Яворовитѣ рѫце, да претърпятъ коренна преработка, за да станатъ по-сносни и търпими за сцената. Независимо отъ това, нѣкои отъ предвиденитѣ пиеси за другия сезонъ се залови самъ той да превежда отъ немски, като своитѣ преводи сравняваше съ рускитѣ и въ туй последното бѣше подпомаганъ отъ Яворова, а понѣкога и отъ мене. Тъй се преведоха Шекспировитѣ пиеси: „Укротяването на опърничевата жена“ и „Ромео и Жулиета“, които се поставиха презъ следния зименъ сезонъ.

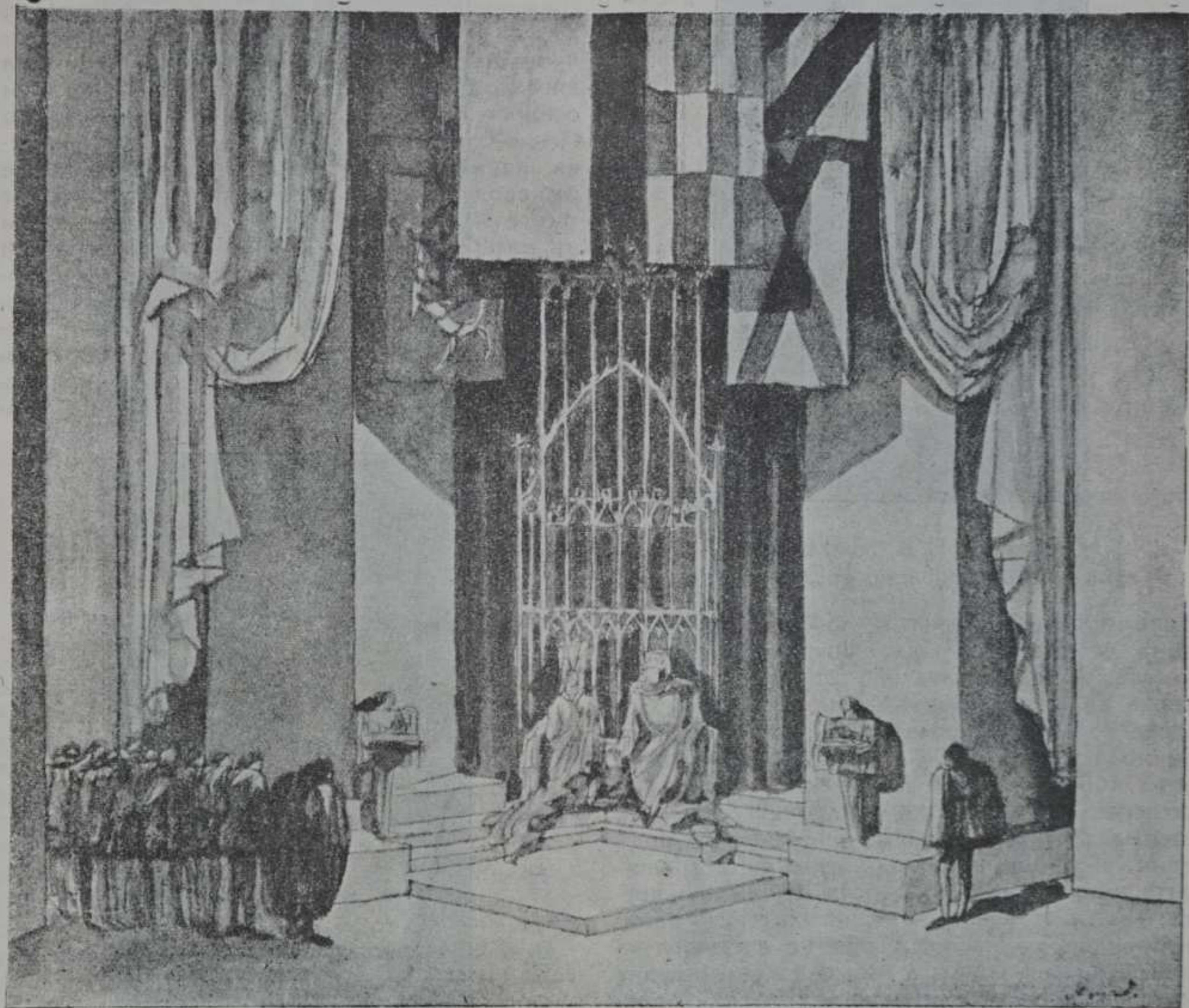
Закипѣ голѣма и плодоносна работа презъ Пенчо Славейковото време, и всички до единъ охотно и съ драга воля се подчиняваха на неговитѣ разпоредби, на неговитѣ посочвания, на негавитѣ желания, които всѣки намираше за спасителни и възраждащи нашето театрално дѣло. Всѣки чувствуваше и казваше, че нашиятъ театъръ най.сетне намѣри своя човѣкъ или по-скоро, че у насъ имало човѣкъ да води достойно и вещо единъ театъръ съ предназначение за високи художествени постигания. И тъй бѣ.

Следъ опититѣ му съ „Вуйчо Ваню“ „Самотни хора“ и „Младость“, Пенчо Славейковъ се убеди, че нашитѣ актьори въ голѣмото си мнозинство още сѫ доста назадъ, не само че тѣ не знаятъ и не умѣятъ добре и правилно да приказватъ, но той откри още, че тѣ не могатъ дори и да ходятъ на сцената свободно и изискано. Освенъ грижитѣ за езика и правилния говоръ, другата главна и негова грижа бѣ репертуарътъ. Убеденъ веднъжъ, че нашиятъ театъръ се намира още въ стадия на ученичеството, той реши за всичко да почне отъ начало, отъ а, б, както казваше самъ той и чрезъ една системность и постепенность да върви напредъ За това именно на зимния сезонъ той почна отъ Шекспира съ поменатитѣ вече тука негови две пиеси. Шекспиръ, казваше той, е училището за всѣки начеващъ актьоръ, Шекспиръ е именно за ученици, защото чрезъ него тѣ ще почнатъ правилно да говорятъ и изискано да ходятъ по сцената, ще се обиграятъ и по този начинъ ще минемъ напредъ. Шекспиръ, но съ „Опърничавата“ и „Ромео“, а не съ „Хамлетъ“ и „Макбетъ“. За туй той изпърво почна съ по-леката и по-достѫпната за възприемане комедия „Опърничавата“, а после се постави и „Ромео“. Първата бѣ въ проза, а втората въ стихове; той искаше по тоя начинъ едновременно да се приучватъ актьоритѣ на свободно изговаряне и на изящната проза и на звучнитѣ стихове.

Но. тъкмо въ разгара на неговата усилена и всепреданна работа, разбранъ и обикнатъ отъ артисти и чиновници, подпомаганъ отъ усърдието на всички, за да се тласне театъра напредъ, избухна между него и министра на просвещението Н. Мушановъ оная фатална разпря по въпроса за операта, която разпря свърши съ излизането на П. Славейковъ отъ театъра.

Известно бѣ, че презъ времето на Мушанова нѣколко пѣвчески сили, начело съ покойния Михаиловъ Стоянъ, правиха усилени опити да създадатъ оперна трупа, която да влѣзе въ народния театъръ съ еднакви права като драматическата трупа. Пенчо Славейковъ се възпротиви на тия ненавременни и неумѣстни опити и успѣ за известно време да осуети това нашествие на операта въ театъра. Но есеньта на сѫщата 1903 г. Народниятъ театъръ бѣше по обиколка изъ Македония, презъ това отсѫтствие на Пенча Славейкова и на трупата, опернитѣ деятели успѣли да

убедятъ министра въ правотата и основателностьта на своитѣ искания и сполучватъ да узаконятъ своето настаняване въ театра. И, наистина, още съ завръщането ни отъ Македония Пенчо Славейковъ вече намѣри оперната трупа настанена въ театра и почнала своитѣ репетиции. Разпрята избухва още сѫщия день. Славейковъ заплашваше съ оставка, Мушановъ държеше на своето решение, понеже всичко вече било свършенъ фактъ. Но, като се убеди, че съ приказки и доводи не ще може до склони министра да отмѣни своето решение, Пенчо Славейковъ почна вѫтрешна борба противъ операта. Той заключваше театра и сцената за опернитѣ артисти, поставяше пазачи да не пропущатъ никого отъ тѣхъ въ театра, заповѣдваше на гардеробери, на декоратори и въобще на цѣлия технически апаратъ да заключатъ всичко и никой, подъ страхъ на най-голѣмо наказа-



Хансъ Брамъ (режисьоръ)
Проф. Д-ръ Оскаръ Стрнадъ (художникъ)

„ХАМЕТЪ" I д. 2 картина.

ние, да не смѣе да дава каквото е да било съдействие за репетиции или представления на операта, която той смѣташе за натрапница и узурпаторка. Но и тоя начинъ нищо не помогна, операта имаше вече за свой закрилникъ министра, който отъ тоя моментъ явно взе нейна страна и почна да се държи къмъ Славейкова въ значителна степень враждебно. Нѣкои, като виждаха, че въ тая разпря може и непременно Славейковъ ще падне и че театрътъ ще се лиши отъ неговитѣ ценни услуги, посъветваха го да изостави тоя куриозенъ начинъ на борба, като се въоръжи съ малко търпение и дочака да види първитѣ опити на операта, които вероятно ще бѫдатъ твърде ялови и злополучни за нея, сама ще се провали отъ собственото си безсилие и безкръвие, и ще освободи театра. Пенчо Славейковъ се убеди и послуша тоя уменъ съветъ и остави споредъ пословицата — пияниятъ самъ да падне, нѣма защо да го буташъ ти, за да си навлечешъ нѣкоя беда или неприятность.

Но не ще бжде неумѣстно, ако поясним на новитѣ поколения, които виждатъ днесъ, че операта си е извоювала доста завидно поприще у насъ, отъ що произтичаше Пенчо Славейковата враждебность към опернитѣ домогвания. Пенчо Славейковъ никога не е

г. ИВАНЪ ЯНЕВЪ
артистъ отъ Варненския градски театъръ.

билъ противъ музиката, но той бѣше убеденъ, че две дини подъ една мишница не се носятъ, че или едната или другата ще се изтърве или пъкъ и двете заедно. Неговото схващане бѣше, че докато единиятъ родъ сценично изкуство не е още закрепналъ, и до като той се намира въ детинска степень на развитие, гибелно е да се правятъ опити съ другия родъ сценично творчество и то подъ единъ и сжщи покривъ, когато нито средствата нито времето за работа ще бждатъ достатъчни и за двете, че единиятъ родъ неминуемо ще падне на гърба на другия и че най-сетне на операта може да се погледне като на луксъ и раскошъ, когато пъкъ драмата трѣбва да се смѣтне и като просветно дѣло. Тѣзи бѣха неговитѣ съображения, поради които той поведе борба противъ операта и въ която борба той загуби не защото не бѣше правъ, а защото бѣше самъ.

Тъй вървеха работитѣ презъ цѣлия тоя сезон. Но чашата на възмущението прелѣ, когато, минтстрътъ се опита вече да се намѣси въ чисто вжтрешнитѣ работи на театра, да посегне върху една отъ най-важнитѣ компетенции на ржководницитѣ му. Бѣше презъ м. Февр. 1909 г. При съставяне на бюджета, Славейковъ бѣше направилъ една нова класификация на артиститѣ, споредъ своята преценка, а за това му даваше право и законътъ за театра. Нѣкои недоволни артисти, подушили по нѣкакъвъ начинъ положението си въ неговата оценка, подеха своята стара практика и задкулисната игра почна чрезъ жалби, оплаквания и ако щете и чрезъ клевети и Мушановъ върна Пенчо Славейковия проектъ съ доста измѣнения отъ своя страна, като даде по-голѣми повишения на ония, които Славейковъ бѣше преценилъ малко по-иначе и като намали възнаграждението на мнозина, които съвсемъ не заслужаваха това. Тази брутална и властническа намѣса въ законната компетенция на директора да преценява самъ свойтѣ артисти оскърби последния до такава степень, щото Пенчо Славейковъ бѣше принуденъ да припомни на министра, че той е приелъ да поеме ржководенето на театра при условия да не му се мѣси никой ни въ художественитѣ, ни въ материалнитѣ, ни въ домакинскитѣ работи на театра и постави ребромъ въпроса — бюджетътъ трѣбва да мине тъй, както е съставенъ отъ него, а на операта да й се търси другаде мѣсто за работа и развитие или пъкъ да бжде освободенъ отъ длъжность. Мушановъ смѣтна това категорично заявление на Славейкова само за едно голо заплашване и наложи на театъра бюджетъ, какъвто неговата властническа мисъль намираше, че е най-добъръ. И къмъ края на м. Марта Пенчо Славейковъ напусна театра...

г. Н. ГАНДЕВЪ
артистъ отъ Варненския градски театъръ.

Мнозина тогава осждаха Славейкова за неговитѣ начини на борба, за неговата рѣзкость, за неговата упоритость, за голѣмия

му инатъ, както казватъ у насъ. Не, Пенчо Славейковъ не бѣше съ инатъ човѣкъ Той обичаше да се вслушва въ добритѣ съвети, той търпеше съ внимание и почить всѣко разумно чуждо мнение и, ако се убедѣше, той отхвърляше своето гледище и постѫпваше споредъ новата поука, която е придобилъ. Но веднъжъ

г. Щ. ПОПОВЪ
артистъ отъ Варненския градски театъръ.

убеденъ въ едно, той го защитяваше съ всички свои душевни и умствени сили и средства, и настояваше на своето, особено, когато виждаше неоснователностьта на противното гледище, подкрепяно отъ слаби или користни доводи, или отъ нѣкой престарѣлъ предразсѫдѫкъ. Достатъчно е да припомня единъ фактъ, които ще ни освѣтли най ярко Славейкова отъ тая страна. Бѣше презъ първата великопостна седмица на 1909 г. До тогава, по стари традиции, презъ тая седмица не се даваха представления. То е било нѣкога, когато не е имало редовни и постоянни трупи, но за по-ново време, при наличностьта на единъ постояненъ театъръ, който се поддържа изключително отъ своитѣ приходи, спирането на неговитѣ функции за презъ цѣла седмица влечеше грамадни щети и недобори. Освенъ туй, едничкото мѣсто, кѫдето може да се поднесе на петимнитѣ духовна храна, се затваряше за цѣли седемъ дни, когато бирариитѣ, механитѣ и други съмнителни заведения се оставаха свободни... Главно по тия последни съображения Пенчо Славейковъ реши да наложи една нова традиция — като се играе презъ първата великопостна седмица, а се запази обичая само за последнята, оная на страданията и мѫкитѣ Христови. Въ понеделникъ сутриньта се обяви преставлението за следния день и касата се отвори. Градоначалникътъ, щомъ научи това, потърси директора на театъра по телефона, въ тоя моментъ азъ бѣхъ въ кабинета на Славейкова по служба. Които познаваха тоя покойникъ отблизо, знаеха много добре, че той наричаше всѣко нѣщо съ неговото име и не обичаше превземкитѣ, извъртаанията и осукванията. За всичко право въ очитѣ. По телефона между градоначалника и Пенчо Славейковъ се води следния дословенъ разговоръ:

— Ало кой тамъ?

— Тукъ Славейковъ, директоръ на Народния Театъръ.

— Истина ли е, г-нъ Славейковъ, че сте обявили за утре представление?

— Не само за утре но и за целата седмица.

— Не знаете ли, че имаме първа великопостна седмица и че представленията сѫ забранени?

— Нищо не искамъ да зная. Народниятъ Театъръ ще играе тази седмица.

— Владицитѣ и синодътъ ще се разсърдятъ.

— Отъ жандаринъ азъ умъ не щѫ.

— Забранявамъ ви.

ВАНЯ ПАСПАЛЕВА
актриса отъ Хасковския градски театъръ.

— Слушай бре... тукъ не е... публично мѣсто, тамъ иди да забраняващъ, тукъ е театръ, храмъ на изкуство чувашъ ли?

— Ще пратя стража да затворятъ касата и блокиратъ театъра.

— Ако ти държи направи го.

Тукъ Пенчо Славейковъ се разтрепера отъ гнѣвъ, захвърли слушалката на телфона и изсипа купъ ругатни по име на българската полиция. Следъ като се поуспокои, потърси по телефона министра на вжтрешнитѣ работи, покойния Такевъ. Министъра скоро му се обади и Славейковъ успѣ съ най-разумни и силни доводи да го убиди въ безоснователностьта на досегашната традиция, съ която трѣбва вече да се скжса Такевъ се показа възприемчивъ и даде веднага своята заповедь да не се мѣси полицията въ наредбитѣ на театъра, който преди всичко е едно самостойно държавно учреждение. Оттогава и до днесъ презъ тая седмица се даватъ представления у насъ не само въ София, но и въ провинцията. Извоюването на това ново право се отрази твърде благодатно за провинциалнитѣ театри, които се издържаха само отъ приходитѣ си, а ония, които сж били актьори, знаятъ какъвъ пость настжпва за трупитѣ именно презъ тая великопостна седмица, когато, поради една глупава традиция, актьоритѣ сж заставени да стоятъ въ бездействие цѣли се демь дни...

Следъ режисйорството на Мандровичъ, може би, най-цъвтѣщиятъ периодъ за нашия театръ бѣ времето, презъ което П. Славейковъ го е ржководилъ. Отъ всичко, което до тукъ изнесохъ, всѣки може да има ясна представа, колко много Пенчо Славейковъ бѣ сторилъ презъ една година само за нашето драматическо възраждание, какви здрави основи бѣ турилъ той за много благородни и полезни начала и каква злополука бѣ за театралното дѣло и изобщо за нашето изкуство почти насилническото му натирване отъ театъра. Защото, трѣбва да признаемъ, че едва се бѣха изминали единъ или два сезона отъ излизането на тоя незамѣнимъ водачъ и жрецъ и отъ неговитѣ системи не остана нито следа, и нашето драматическо дѣло тръгна назадъ, за да се възвърне тъй скоро въ старото си състояние, въ каквото бѣ го завирилъ тоя скжпъ покойникъ...

# Задачитѣ на театъра.

А. М. Южнъ

На 1909 година за управляющъ трупата на държавния театъръ въ Москва е билъ назначенъ единъ отъ стълбоветѣ на сжшия театъръ А. М. Южинъ (Князъ Сумбатовъ) известенъ драматически писатель Въ началото на сезона той е държалъ предъ артиститѣ речь отъ която заемаме само нѣкои пасажи поради липса достатъчно мѣсто. Изцѣло речьта е печатана въ Ежедневникъ императ. театровъ за 1909 г. кн. 4 „Ближайшія задачи императорскаго московскаго малаго театра." Ние я препоржчваме на режисьори и на управляющи театри у насъ и на артиститѣ. Петнайстѣхъ години които ни дѣлятъ отъ тая речь не сж намалили ни най-малко значението й. Артиста, режисьора и драматическия писатель Южинъ е начарталъ една програма за работа, като и днесъ би могла да се приложи у насъ и даде ценни резултати.

„Азъ искахъ да мина безъ всѣкакви речи, — започва Южинъ – защото често се случва така: изкажатъ се хората всестранно, съ думи определятъ, изяснятъ и направятъ всичко каквото е нужно, и въ душата имъ следъ това настжпва пълно успокоение: казано, значи, свършено. Така по нѣкога се случва и съ ролята: въ разгара на увлечението отъ нея наговоришъ твърде много какъ тя ти се представлява, какъ тя трѣба да се играе, какво виждашъ въ нея. И съвсемъ добросъвестно се успокоишъ съ твърдото убеждение, че всичко е сторено, - остава само да я научишъ. И всѣкога излиза, че за превръщане на думитѣ въ дѣло ще трѣбва да се преодолеятъ невѣроятни препятствия, а преодоляването имъ е възможно само съ напрегнатъ, съсредоточенъ и, въ повечето случаи, мълчаливъ подемъ на цѣлото сжщество и черна, безпочивна работа. Казано, значи, още нищо не е направено. Наопъки, часть отъ потрѣбната енергия е отишла въ думитѣ, както електричеството на мълнията отива въ земята, безъ да даде нито истинска топлина, нито продължителна свѣтлина, нито разумно движение. Словото е мълния, дѣлото е слънце.

Но всичко, което ни предстои да направимъ, ние можемъ да го направимъ само заедно, само чрезъ едно голѣмо вжтрешно единение. Не само нѣкои отъ насъ, ала и нѣколко отдѣлни лица, колкото и да е голѣмо тѣхното лично влияние, значение, талантъ, искреность, даже обемътъ отъ права и пълномощия, както въ дадения случай пълномощията дадени на мене по волята на директора, — единъ отъ насъ, или нѣколцина, нищо не биха сторили безъ обединението на цѣлата трупа на всичко което е въ нея истински артистическо, въ една сплотена отъ обща цель маса; безъ ясно съзнание на положението въ което се намираме сега, тъй и на положението което сме *длъжни* да заемемъ, ако ни е скжпо нашето изкуство, нашето значение, даже личнитѣ интереси и нащето истинско самолюбие.

Нѣма нищо по опасно за успѣха на всѣка работа отъ мимолетното настроение, надуто отъ собственото красноречие. Настроението играе голѣма роля тамъ дето е нуженъ силенъ, но непродължителенъ взривъ отъ енергия. Ние ще трѣбва, както знаете, съ години да завоюваме разклатената популярность на нашия театръ, до не отдавна преживяващъ и не преживѣлъ напълно, своитѣ дълги черни дни и тежъкъ гнетъ. Да завоюваме търпеливо и настойчиво, безъ да скръстваме ржце при временень неуспѣхъ, безъ да отслабваме при упоение отъ случайнитѣ успѣхи, безъ да изпускаме извидъ нито нашитѣ голѣми общи задачи, нито малкитѣ на видъ незначителни дреболии въ общата реорганизация на нашето дѣло, грижливо пазейки достигнатитѣ отъ миналия и бждащь нашъ трудъ скжпи придобивки и вѣчно търсейки новъ и новъ прирѫстъ."

Като говори по-нататъкъ за кризиса, който е преживялъ руския театъръ него време, за „преоценката на старитѣ ценности" и провъзгласяване „нови тезиси" и „нови начала", Южинъ смѣта, че не всичко „старо" е за изхвърляне, както и не всичко „ново" е необходимо за театра.

Ала най-интересни сж разсъжденията на Южина за актьора и режисьора.

„Ако Людвигъ XIV е могълъ да каже, че той е държавата, то съ много по-голѣмо право трупата на всѣки театъръ може да повтори това изтъркано изражение. И наистина – актьорътъ, актьоритѣ, трупата това е театърътъ. Пиесата е съвокупно създание на актьора и автора. И за това, често лоши пиеси, благодарение на изпълнението, иматъ успѣхъ и добри пиеси се провалятъ, пакъ благодарение на изпълнението. Щомъ пиесата отъ страници, напечатани черни редове по бѣла книга, преминава въ жива речь, щомъ нейнитѣ лица вече не се въобразяватъ на читателя, а се въплотяватъ предъ зрителя чрезъ творчеството на актьора, творчеството вече се раздѣля по половина. Колкото и да искашъ да принизишъ нашето изкуство, въ дѣйствителность сждбата на драматическото произведение е изцѣло въ наши ржце. Безъ това всѣкога пиесата е само повесть въ диалогична форма, може би повесть пълна съ движение и борба, ала всѣкога книга. Чрезъ насъ книгата става животъ.

Вие чувствате отъ моитѣ думи, продължава по-нататъкъ Южинъ, — колко голѣма е въ моитѣ очи нашата отговорность, отъ една страна, и нашата работа, отъ друга. Сега е на мода въпросътъ за ролята на режисьоритѣ, художественитѣ директори и т. н. Азъ не само не намалявамь, а напротивъ увеличавамъ ролята и грамадното значение на режисьора, значение не само административно, но и художествено, само че не въ областьта, въ която го въвеждатъ новитѣ теории, или, по-право, стараятъ се съ всички сили да го вкаратъ не въ областьта на актьорството и авторско творчество, не тамъ дето по необясними пжтища се слива типътъ, създаденъ отъ автора, съ индивидуалния образъ, сътворенъ отъ актьора. Въ тая областъ и режисьоръ и ржководитель, и администраторъ, всички които работятъ за създаване най-добри условия за тази велика тайна на творчеството, мълчаливо се дърпатъ на страна и благоговейно гледатъ и се наслаждаватъ отъ това, което съ чужди ржце, думи, глава и работа не се създава, а се достига само съ голѣми, съзнателно или безсъзнателно, мжчително или радостно, но лично вдъхновение и трудъ на актьора. Баща и майка на пиесата сж авторътъ и трупата, а режисьоритѣ отъ всички степени и наименования – всѣкога сж само баби или акушери. И както дори и най-голѣмиятъ писатель, ученъ или критикъ не може да го научи авторътъ да напише типъ или дадено положение, тъй никой не може да научи актьора, какъ отъ този тип да създаде конкретенъ образъ, а отъ драматическата ситуация на автора – трогателна, или смѣшна страница отъ живота. Нима съ това се отрича значението на учения и критика въ работата на художника, тѣхното влияние, или необходимость отъ тѣхнитѣ указания? Така сжщо не може да се отрича и влиянието на режисьора, но . . . до границата, задъ която художника трѣбва да бжде оставенъ свободенъ: задъ нея сж само двама — той и авторътъ. Задачата на режисьора, като художникъ, е да създаде на сцената всичко, което заобикаля човѣка и, слѣдователно, се отражава и въ неговата душа. А създаването на самия човѣкъ на сцената, въ цѣлата негова духовна сжщность, е и право и длъжность на актьора. И само актьорътъ отговаря за това, което е направилъ: дали е създалъ живъ образъ, или е умъртвилъ авторската мисъль. Въ последния случай, режисьорътъ съ своето вмешателство, само ще му помогне да боядиса трупа, а пъкъ щомъ е трупъ по-добре е да не е боядисанъ. Нека се спремъ на това положение и да се замислимъ върху него, защото именно отъ него произтичатъ най-важнитѣ и вече чисто практически последствия

Щомъ отреждаме на актьора такава висша роля и му признаваме право за свободно творчество, ние и ще искаме отъ актьора творческа дарба. Само способностьта за творчество, само творческата дарба обуславятъ за актьора право за творчество. Твори и ти си свободенъ. Не можешъ ли да творишъ ти си само работенъ елементъ, и ще си извоювашъ право за свобода въ работата си дотолкова, доколкото ти ще развиешъ своя талантъ. А

до тогава, ти си режисьорски материалъ, както декорацията, както осветлението, или изобщо въ най-добрия случай — „сценически деятель“, и отъ това зависимо положение актьора може да се измъкне само чрезъ вжтрешна култура на своето дарование, доведено по тоя начинъ до степень на самостоятелно творчество. Това е първия изводъ.

Втория е, че театърътъ е дълженъ да даде на своитѣ актьори пълна възможность да сторятъ това, т. е. да разработятъ своето вродено дарование, да даде на актьора работа. Колкото и да е гениаленъ единъ инженеръ, той нищо не може да постигне, ако не му дадатъ да строи, на пѣвеца да пѣе, на писателя да пише и, значи, на актьора да играе. Това е азбучна истина, за съжаление забравена на практика отъ много театри. Но театърътъ не е театрално училище. Щомъ на актьора е дадена работа въ театъра, отъ него ще се иска не това, което се иска отъ ученика въ школата. Да изтисквашъ отъ него творчеството, да го учишъ да играе, да му поднесешъ наготово ролята, да изглаждашъ грѣшкитѣ му, да го туришъ на релситѣ, това значи да унищожишъ театъра, като самобитно изкуство, за което сж нужни самостоятелни художници, и да го туришъ въ разреда на образователнитѣ, техническитѣ, или най-после, комерческитѣ предприятия. Построенъ на тия начала театъръ, не е вече театъръ, колкото и успѣшно да му вървятъ работитѣ. Повтарямъ: моето убеждение е че театърътъ изобщо — това е актьорътъ, актьоритѣ, трупата актьори и само това, а ако е школа, то да е такава, каквато е имало при Рафаеля и Рубенса, школа, която развива талантитѣ, която изисква не занаятъ, а изкуство. Ето защо актьорътъ, който претендира за това почетно звание, трѣбва да е по душа актьоръ, а не само да има диплома за това звание, или паспортъ за тая професия. Г. Н. Федотова ми е разправяла, че най-ласкателната похвала за нея е била, когато десеть години следъ нейното блестящо начало, следъ десеть години постояненъ успѣхъ, П. М. Садовски влиза при нея въ театъра, когато тя играела вече за дванадесети пжтъ Катерина въ „Укротяване на опърничевата“ и, смъркайки емфие й казалъ: „ето на и ти стана вече актриса“. Отъ това вие виждате каква школа трѣбва да бжде театърътъ за младежьта и какъ по-рано гледаха старитѣ майстори на подрастващитѣ майстори. А какъ стои работата сега? Азъ не говоря за нашия театъръ, но нѣма съмнение че изкуството, майсторството на нашето време е понизило своитѣ изисквания и се задоволява съ една малка степень на развитие. Азъ не говоря за нашия театъръ не отъ нѣкакъвъ патриотизъмъ, а защото действително само въ него и Александрийския театъръ индивидуалното и самостойно творчество се е удържало като принципъ по-здраво, отколкото всѣкжде другаде въ Русия, безъ да се гледа, че и у насъ по едно време имаше едно силно тежнение къмъ демократизация на майсторството. Но нека не се спираме на тия тежки моменти. Тоя принципъ на индивидуалното и самостойно творчество ние трѣбва да пазимъ повече отъ всичко друго, съ цената на всички жертви, даже съ цената на временenъ неуспѣхъ, съ цената на равнодушието на обществото, съ цената на вестникарскитѣ нападки и, най-после — съ цената на нашето самолюбие. Нашата взискателность къмъ изпълнението, къмъ тава дали добре или лошо играемъ, трѣбва да бжде повишена до невѣроятна степень. Небрежностьта, нехайностьта, равнодушието, подигравкитѣ сж най-голѣмитѣ престжпления въ нашата работа и за честь на нашата трупа трѣбва да кажа, че тѣ почти нѣматъ мѣсто между насъ. Но това е малко. Ще трѣбва да се прибегне и къмъ следното: никога, безъ да се гледа на успѣхъ и похвалата, да не се задоволяваме отъ своето изпълнение, всѣкога да го повишаваме и, най-главното, да смѣтаме че всѣко представление е първо и всѣка роля въ пиесата — главна роля. Но и това е малко. Трѣбва ние всинца заедно да установимъ критерий за оценка и да си поставимъ за крайна цель — изпълнението на всѣка роля, споредъ силитѣ на актьора. да носи въ себе си не занаятчийско, а творческо начало, въ какъвто и размѣръ да се проявява то, а то често може да се прояви много повече въ Хорацио, ако го играе човѣкъ способенъ, отколкото въ Хамлетъ, ако го играе човѣкъ бездаренъ. За техниката азъ не говоря: тя е азбуката на нашето дѣло. Често и на най-способнитѣ, най талантливитѣ нѣкоя роля не се удава. Ние трѣбва да имаме мжжеството, въ името на нашия театъръ, да не претендираме за тая роля, колкото тя и да ни харесва, а отъ друга страна, колкото и да ни е неприятна една роля или нейнитѣ размѣри да обиждатъ нашето самолюбие, да я играемъ, щомъ това е нужно за общото дѣло и да я играемъ съ любовь, като най-ценна роля. Да, това не е парадоксъ: трѣбва да заставимъ себе си да обичаме необичната роля. По пжтя на тия неизбѣжни жертви, ние рано или късно, разбира се, не изведнъжъ, ще достигнемъ пълното задоволяване и нашитѣ интереси и нашето самолюбие. Това задоволяване ще се изрази въ много посоки. Преди всичко, честьта да бждемъ членове на истински артистически, знаменитъ по своя строй театъръ, стократно ще ни възнагради за това, че нѣкога не ще ни се падне да играемъ това, което ни

сѐ иска, или ще ни се падне да играемъ това, което не ни се иска. И следъ това, сплотена и силна трупа отъ истински актьори — това е сила съ която не можешъ да не се справяшъ, която не може да разбие ничия единна воля, на която нищо не могатъ да сторятъ нито враговетѣ, нито завистницитѣ, а тая сила на талантливата трупа е заедно съ това и сила на всѣки отдѣленъ нейнъ членъ. И най-после главно по тоя пѫть, пѫтя на разработване индивидуалнитѣ творчески сили, обединени отъ общи стремежи и общи интереси, ние ще осѫществимъ тоя театърътъ, за който актьорътъ може да каже: театърътъ това сме ние, тъй като действително той ще бѫде построенъ на самобитното творчество на артиста.

Единъ отъ голѣмитѣ руски мислители съ поразителна ясность формулира процеса на всѣко творчество: „Чувство на дълбоко незадоволство отъ своето творчество, несъответствие на неговитѣ идеали за красотата и задачитѣ на изкуството, отличава истинския художникъ, чийто трудъ неизбежно става мѫка, макаръ че той само въ него намира своя животъ. Безъ това чувство на вѣчно незадоволство отъ своитѣ творения, което може да се нарече смирение предъ красотата нѣма истински художникъ". И това го пише не нѣкой отъ класицитѣ:, надъ който сега се смѣятъ, защото не сж нови. Това го пише въ 1909 година въ „Везни" единъ отъ общественитѣ „водачи" С. Н. Булгаковъ. Значи и гласътъ на съвременото общество предявява къмъ насъ това изискване, старо, като изкуството.

Ето изъ тия два извода отъ общия възгледъ върху театъра и неговото съвременно положение, азъ изхождахъ, съставяйки репертоара за бѫдещия сезонъ. Не искамъ да скривамъ, че моята главна цель бѣше да дамъ на трупата — както на нейнитѣ стари, талантливи членове, тъй и на нейнитѣ млади сили и на новопостѫпилитѣ — доколкото е възможно, интересни роли. Да кажа, че това ми се е напълно удало и то още първава година въ единъ сезонъ, че азъ съмъ съумѣлъ да удовлетворя всинца, би било много глупаво отъ моя страна. После вие не трѣбва да изпущате изъ видъ и това, че азъ трѣбваше сѫщо тъй, да не забравямъ за публиката, за нейнитѣ художествени и обществени искания, за нейното върховно право да изисква отъ театъра пиеси, които да ѝ даватъ отговоръ на всичко, което тя преживява, които да я вълнуватъ, да я трогватъ, които да предизвикватъ здравъ смѣхъ, и които биха я заставили да живѣе общъ животъ съ сцената. Всичко това азъ се опитахъ да намѣря доколкото ми позволяваше моето разбиране и доколкото това зависеше отъ мене, а не отъ драматурзитѣ. Азъ трѣбваше да се справя, значи, съ единъ предметъ, който има две страни: задоволяване изискванията на обществото, отъ една страна, и художественитѣ интереси на артиститѣ, отъ друга. За щастие, има нѣщо, което обединява тия две страни, и то е че това общество иска отъ театъра не пиеса — книга, а пиеса животъ, пиеса, конкретизирана отъ актьорското възпроизвеждане. Пиесата само тогава запазва значение на сцената, когато се изиграе отъ актьори, такива актьори, за каквито преди малко подробно ви говорихъ. И азъ само тогава одобрявахъ една пиеса за нашия репертоаръ, когато виждахъ въ нея материалъ, отговарящъ на силитѣ и интереситѣ на нашата трупа. Азъ се стараехъ да си въобразя какъ всѣка прочетена отъ мене пиеса бихме изпълнили и това окончателно решаваше за мене въпроса да я удобря или не. Ако моето въображение е сбъркано изцѣло, или въ отдѣлни случаи, нашия сезонъ ще бѫде неудаченъ. А ако вѣрно съмъ си въобразилъ, той ще даде своитѣ резултати. За сега азъ твърдо вѣрвамъ въ последното, ала неуспѣха нѣма да ме обезкуражи. Азъ изобщо вѣрвамъ въ нашитѣ сили и вѣрвамъ, че тая сила не е въ нашия външенъ успѣхъ, дори и най блестящия, а въ нашето общо твърдо убеждение, въ правилностьта на нашитѣ принципи, въ ясностьта на набелезаната цель, въ неумолимата строгость кьмъ самитѣ насъ и нашето творчество, въ това, че нашето дѣло е нашъ богъ, когото ние вѣчно ще търсимъ, а нашия театъръ е негова църква, гдето ние вѣчно само нему ще служимъ. И затова, азъ най-малко отъ всичко, се боя отъ неуспѣхъ, или отъ провалъ. Френската поговорка казва: fais ce que dois, adrienne que ponrra, — стори, което си дълженъ и да става каквото ще. Много поопасно за всинца ни ще е, ако неверния пѫть на модата и мимолѣтнитѣ увлечения, замотаятъ н нашитѣ глави и ние се възгордѣемъ при първия възможенъ успѣхъ, ако се успокоимъ на първия етапъ; ако лъжливитѣ приятели, или искренитѣ, но колебливи приятели, ще ни окрѫжатъ срещо ненавиждaнитѣ отъ мене крясъци за „възраждане", „обновление", съ всичкитѣ тия гръмки, но пусти призраци. Ние нѣма защо да се възраждаме — не сме умирали. А да се обновяваме — трѣбва постянно, защото иначе ще мухлясаме. Ние сме длъжни, нашето дѣло е — да работимъ. Ние искаме да работимъ. Ние умѣемъ да работимъ. Ние умѣемъ и да приемемъ успѣха и да разберемъ причинитѣ на неуспѣха. Ние сме сериозни, много изпитали, много преживѣли хора, които добре знаятъ своята работа, и своя дългъ предъ руското изкуство, предъ московското общество и предъ цѣлото велико минало на нашия театъръ, ние трѣбва да ибпълнимъ тоя дългъ, а ние можемъ да го изпълнимъ, и, значи, ще го изпълнимъ.

Ето всичко което трѣбваше да ви кажа, господа, въ връзка съ репертуара и общитѣ задачи на нашия театъръ за сега, както азъ ги разбирамъ. За да туря точка на тия общи въпроси и да мина въ подробноститѣ на нашата работа за предстоящия сезонъ, съвсемъ накжсо ще резюмирамъ всичко речено и, така да се каже, да извлѣка общата формула на нашата основна програма.

Въ близкитѣ два три сезона ние ще трѣбва да изработимъ опредѣлена физиономия и завършено цѣло отъ нашата пребогата съ дарования трупа на почвата на репертоара, отговарящъ на висшитѣ художествени изисквания на нашето общество. Безразлично е, дали презъ всичкитѣ тия сезони азъ ще заемамъ длъжностьта, централизираща нашата деятелность, тъй както азъ я разбирамъ, — или на моето мѣсто ще бжде другъ, е все едно; това е задача на цѣлата наша трупа, въпросъ за дългъ е въпросъ за честь на нашия театъръ, следователно и на всеки отъ насъ".

Следъ това Южинъ пристжпва къмъ разглеждане програмата за предстоящия сезонъ. Най-подробно е пресмѣтнато, колко репетиции ще се правятъ на всѣка една пиеса, колко роли ще има всѣки единъ отъ артиститѣ — нѣщо повече, пресметнато е, колко пжти ще излезе всеки артистъ. Много интересни сж мислитѣ на Южина за така нареченитѣ дубльорства и ние ще ги приведемъ изцѣло, макаръ че статията стана извънредно дълга.

Съ малки изключения, всичкитѣ пиеси, които ще поставимъ, ще иматъ двоенъ състава въ всички случаи, дето това позволява състава на нашата трупа. При двойниятъ съставъ една пиеса може да се репетира непрекжснато безъ да уморява едни и сжщи изпълнители съ ежедневни репетиции и остава време на всички, за разучаване ролята въ кжщи безъ да се спира общата работа. Често се случва, че репертоарния артистъ съ месеци нѣма нужния отдихъ, нито време поне отъ малко — малко за спокойна работа надъ нови роли, че той, както ние се изразяваме „не излиза отъ театъра", че него, употребявайки пакъ нашия жаргонъ' работата окончателно го е „оматола", изморила. При тия условия не може да се изисква не само художественость и творчество, за каквито говорихме, но даже просто „свѣжесть", нещо ново въ тона и трактовката. Ще бждемъ благодарни ако поне текста добре се знае. И неволно при такива условия, уморенитѣ нерви прибѣгватъ до шаблонъ, често доста талантливъ и любимъ отъ широката публика, но той неизбежно ще бжде една ржжда. дори и за най-крупния талантъ. И недейте забравя, че въ постоянния театъръ нѣма гастрольори чийто шаблонъ, често великолепно разработенъ, е новость за публиката. Ние, играещитѣ едва ли не ежедневно и често десетки години предъ една и сжща публика, сме много добре познати на публиката. Най-важното при нашата работа е превъплътяването, а това за насъ, артиститѣ на постояна трупа, е по трудно отколкото за другитѣ. Всѣки отъ васъ по себе си е забелѣзалъ, че следъ ваканцията, въ нашия диапазонъ, сѣкашъ се прибавятъ нови тонове, за насъ самитѣ нови. Сжщото чувство изпитваме, когато играемъ предъ нова публика; значи, тука работата не е само въ почивката, а въ твърде сложното психологическо свойство на всѣка художествена натура, за която сж необходими, преди всичко, съответствени условия, за да бжде тя продуктивна. Мисля дори нѣма нужда да споменвамъ, че при двойния съставъ добросъвѣстния човѣкъ нѣма да го измжчва постоянно мисълтьта, че ако той не ще може, поради нѣкоя причина, да играе, ще отмѣни представлението, ше разбърка репертуара, ще постави и своитѣ другари, и цѣлиятъ театъръ въ безпокойно и ненормално положение, а въ публиката ще предизвика неприязнено, почти всѣкога озлобено чувство. По важно е, че двойния съставъ дава двойна възможность да се удовлетвори законната и естетествена жажда за работа. Не може всѣка година да се поставятъ по 14 нови пиеси. Въ присжтствието на много отъ другаритѣ и двамата режисьори, азъ докладвахъ на директора презъ априлъ тая година, че нормално повече отъ 8 постановки не могатъ да се правятъ, че само изключителни обстоятелства ни доведоха тоя сезонъ до форсирана работа. А каква е възможностьта да се удовлетвори тази жажда за работа при това количество на постановкитѣ, когато почти двойното тѣхно число презъ тоя сезонъ, едва достига това? Трѣбва твърде предпазливо, внимателно изследване на всѣки отдѣленъ случай, въ течение на нѣколко сезона да се създаде не само настоящето, но и бждащето на нашата трупа, та да не дойдемъ до състояние, когато отслабената отъ естествения ходъ на времето, или отъ други по тежки условия трупа ,нѣма да има подготвени приемници за важнитѣ мѣста. А това може да се достигне само, като постепенно вкарваме въ живота и работата на трупата всѣки, който заслужава това и чиито сили сж необходими. Ала на тия, силитѣ на които сж по-долу отъ високитѣ изисквания, които предявява нашия театъръ — и трѣбва да ги предявява сѐ по-строго и по-строго, — тѣ вече неще могатъ да кажатъ, че не имъ е дадено възможность да се проявятъ, че „старитѣ" сж ги погубили, че таланта имъ не е блѣсналъ, защото ролитѣ сж патентовани. Всичкитѣ тия и лични и общи мотиви, сж твърде важни и възраженията на противницитѣ на двойния съставъ имъ отстжпватъ.

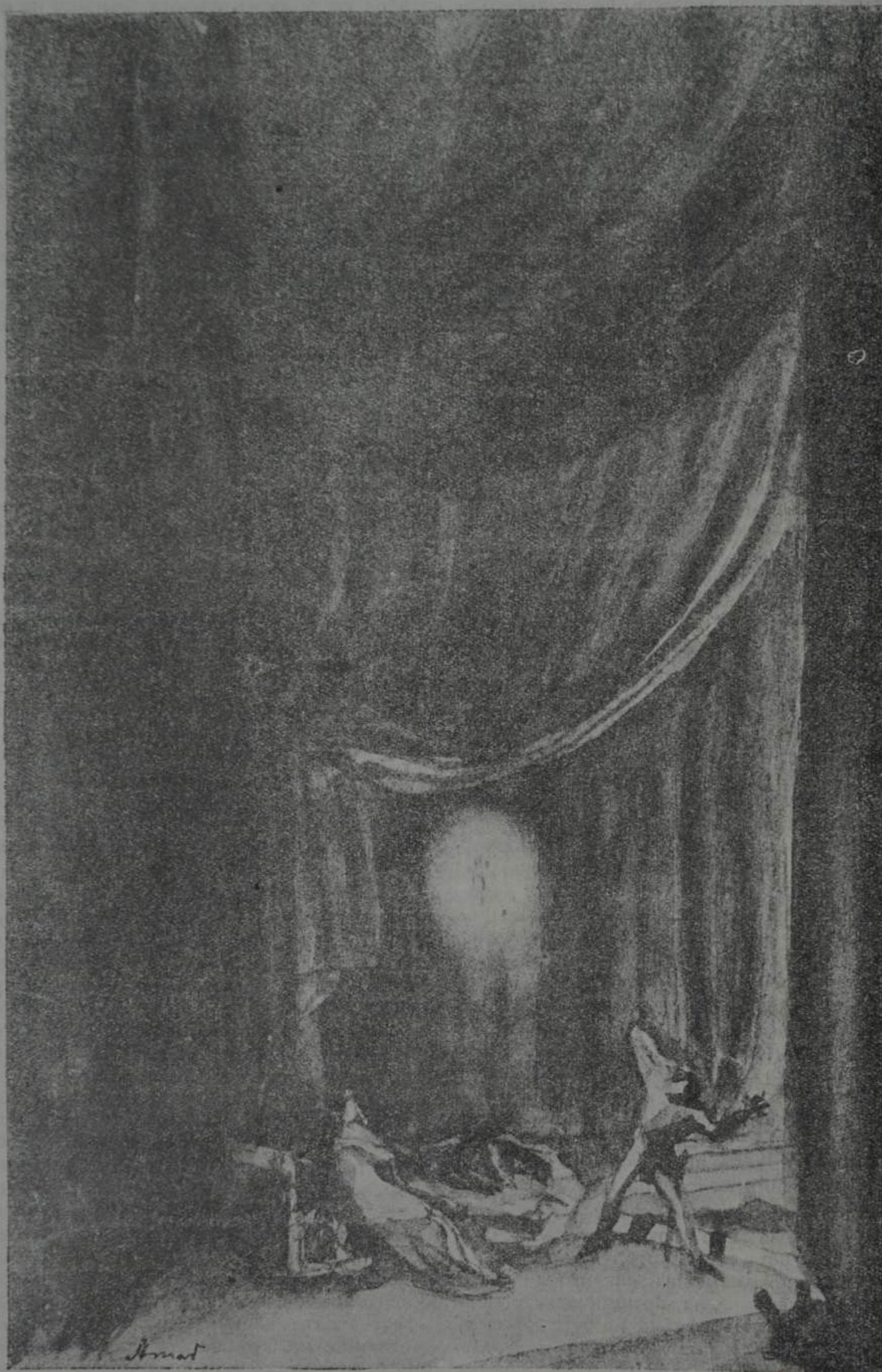
Практически и имено *сега*, въ настоящето положение на нашия театъръ, да се прокара принципа на строгото редуване е не само невъзможно, но дори нежелателно. Ние обсждаме *нашата раота*, господа, и трѣба всичко да установимъ ясно и открито. Нека не се забравя, че ние трѣбва имено сега да си завладеемъ публика, или, както се говори изъ Москва: „да се върне тя (публиката) въ Малкия театъръ". Кой и какво я отвлече отъ нашия театъръ, защо това се случи — това сж въпроси, които за сега е безполезно да повдигаме. Факта е, че това се случи. Наистина това явление отслабна миналия сезонъ но не дотолкова, че да загуби своя застрашителенъ характеръ. И наистина — позволете ми да бжда съвсемъ откровенъ — странно е за насъ, които имаме възможность да виждаме тия мѣста постоянно пълни, да се радваме че тѣ се запълватъ или на нѣколко първи представления, или пъкъ само на една, особно привлекателна за масата пиеса. Въ тоя театъръ — докато ние сме живи, ако ни се осмихне, първо, нашата енергия, и второ, нашето щастие, или пъкъ при нашитѣ замѣстници, ако енергията ни измѣни и щастието не ни се усмихне, — въ тоя театъръ, казвамъ, *залата трѣбва да се пълни не отъ пиесата, а отъ репутацията на театъра.* Къмъ това трѣбва ние да се стремимъ, забравяйки всичко лично. Нека престанемъ да се боимъ да гледаме право въ очитѣ на това, което е предъ насъ. Дали театърътъ е пъленъ или празенъ е най-вѣрното и безспорно доказателство, нужни ли сме ние на съвременното общество, или не. Ние нѣмаме нито право, нито основание да твърдимъ, че обществото пълни *само* долнопробнитѣ театри. Ако за другитѣ сериозни театри и концертни зали има публика, а при насъ тя сякашъ насила иде, това значи, че у насъ нѣщо липсва. Годинитѣ на художественитѣ колебания минаха. На общественитѣ брожения — сжщо. И ако сега нашия театъръ т. е. трупата, актьоритѣ, не сумѣе да привлече най-добрата часть на нашето общество — разбира се не изведнажъ, а постепенно и здраво — то отъ това трѣба да заключимъ едно отъ дветѣ: или тоя принципъ е невѣренъ, а това значи смърть за актьора, смърть за нашето изкуство, или . . . или нашия театъръ, макаръ и да има актьори, нѣма трупа. Нашето положение и сега е доста сериозно: ние трѣбва да разчитаме само на своитѣ сили. Нѣма кой да ни помогне.

Това именно положение на нашия театъръ ме и заставя да не прокарвамъ тъй решително, както азъ разбирамъ, принципа на редуването, понеже само на изключителния блѣсъкъ на изпълнението, на артистическата сила на трупата, а не на блѣсъка на бутафорията, не на декорацитѣ, не на красотата на „рамката" на пиесата, а на красотата на нейната сжщность, т. е. на нейното изпълнение, ние трѣбва да строимъ цѣлото бждаще на нашия театъръ, въ името на неговото минало и въ името на вѣчнитѣ начала на нашето изкуство. Наистина ние сме въ голѣма зависимость отъ общия уровенъ на драматургията, но *колкото е по-низъкъ тоя уровенъ, толкова по високо трѣбва да бжде нашето изпълнение, толкова по-силно трѣбва да бжде напрежението на нашитѣ сили.* Пъкъ и уровена не е тъй низъкъ, както ни се струва.

Твърде разнообразни сж условията на нашата близка работа: трѣбва едновременно да се грижимъ, щото и изпълнението да отговаря на задачитѣ на нашия театъръ и на недостатъчно проявенитѣ сили на нашата трупа да се даде възможность да се обиграятъ. Често това сж или млади, или недостатъчно акредитирани предъ публиката актьори. Отъ друга страна не трѣбва да забравяме и публиката — нашата задача е отново да я върнемъ въ нашия театъръ. Съ една дума ние ще трѣбва едновремено да мислимъ и за настоящето и за бждащето, и за практическата, и за идеалната страна на нашата работа, и за общото, и за всичкитѣ дреболии. Това именно разнообразие и сложность, не позволяватъ, за сега, да се установятъ нѣкои о б щ и, отъ по-рано опредѣлени условия за редуванията и дубльорствата. По неволя ще трѣбва всѣки единъ случай да се разглежда отдѣлно и практически да се решаватъ въпроситѣ, въ които е замѣсено лично самолюбие, както до сега у насъ се разбира. Тава е най-тежката, най-неприятната страна на моята длъжность, но азъ ще я изпълня. Отъ васъ ще зависи да я направите по-лека или още повече да я усложните".

Накрай Южинъ се спира по пресата.

„Отъ личенъ опитъ зная – казва той — какво огромно значение има периодическия печатъ на духа на трупата и особно на отдѣлнитѣ лица. Това е най-безащитния пунктъ на нашата крѣпость, нашето най-уязвимо мѣсто. Мисля, че нѣма нужда отъ примѣри: у всѣки отъ насъ при тия думи живо възкръсватъ ярки и доста тжжни илюстрации. Съ всички сили и средства борете се противъ тия угнетяващи духътъ ви явления. Не имъ давайте да взематъ върхъ. Когато вече сте успокоени и следъ зрѣло разсжждение, нѣкой отъ упрѣцитѣ, макаръ и да сж казани въ обидна форма, вие можете да вземете въ внимание. Това което смѣтате неправилно, неверно, забравете го и го изхвърлете отъ душата си. Нѣма нищо по-ужасно и вредно отъ неубедеността въ това, което вършишъ. Азъ вече казахъ, че дори и режисьора нѣма право да посѣга на тайнството творчество освѣнъ да помогне като акушеръ. Още повече въ това светилище не трѣбва да се допуща всѣки, който си е присвоилъ това право благодаре-



ХАНСЪ БРАМЪ — режисьоръ. – Проф. Д-ръ ОСКАРЪ СТРНАДЪ — художникъ. — „ХАМЛЕТЪ“ II дейст. 4 картина и IV действие 1 картина.

ние на изобилието на периодическитѣ издания. Най-тжжно впечатление ми прави, когато чуя нѣкой отъ другаритѣ да казва: „еди кой си рецензентъ, имя рекъ, души тъй и тъй". Ако вие сте съгласни съ имя рекътъ, вжтрешно, художествено съгласни, направете изменението което намирате за нужно въ вашата интерпретация. Ако ли не, дори и не си спомняйте за това. Художникътъ трѣбва въ всичко да се вслушва, а да изпълнява само това, което е приела неговата душа. Не се бойте отъ несправедливитѣ, пристрастнитѣ, язвителнитѣ нападки: ако тѣ не сж вѣрни въ основата си, тѣ сж безвредни. Погледнете на най-знаменититѣ имена въ нашата область: всинца, не веднажъ, а десетки пжти въ своя животъ, сж преживѣли такова озлобено и несправедливо преследване, такава градушка подигравки, такава, просто казано, буря отъ псувни, клевети, подмятания, смесвания съ кальта, и много често съ години, десетки години тенденциозно мълчание, което съ тежъкъ неизгладимъ мракъ е обхващало тѣхната душа, може би ги е озлобило, измъчило ги е, но то не е могло да отнеме нито зрънце отъ тѣхното дарование, да хвърли и най малката сѣнка на това **велико**, което тѣ сж направили. Тая нужда да се мърси крупното, голѣмото съвсемъ не е специално свойство на **печата**. Печатътъ е сжщо такова орждие, както и езикътъ: средство да се прояви душата. Ако не бѣше печата, хорската ненависть би намѣрила друго оржжие — доносъ, сплетня, клевета, — всичко съ което сж силни въ живота голѣмитѣ и малки Яговци и Донъ-Базилевци.

Но каквото и да правѣха съ Тургенева, Тургеневъ извърши своето велико дѣло. Каквото и да правѣха съ Шумски и Садовски, Шумски и Садовски ни създадоха театъра. Нито една отъ последнитѣ пиеси на Островски не е минала безъ най-безпардонна ругатня. Но Островски вѣрваше съ това, което вършеше и създаде отъ своитѣ пиеси скала, на която ние сега се опираме. Милиони примери могатъ да се приведатъ отъ историята на всичкитѣ страни, всичкитѣ народи, всичкитѣ професии. Ако се вземе вестникарската репутация на крупнитѣ държавници, нито едно младо момиче не би могло да се омжжи за тѣхъ, защото ни единъ баща не би го пусналъ въ кжщата си по неговата вестникарска слава. По-рано ругаеха само насъ, художницитѣ отъ всичкитѣ сортове и адвокатитѣ. Останалитѣ класи бѣха подъ опека. Сега настжпи едно голѣмо облекчение на нашата участь: изключителната привилегия да бждемъ оплювани, ни е вече отнета и ние вече сме приравнени съ другитѣ сжсловия, сиречъ тѣ сж приравнени съ насъ. Ние, впрочемъ, нѣма да отстояваме тая своя привилегия.

Ние горещо ще благодаримъ на печата за всѣка симпатия, за всѣко безпристрастно, макаръ и строго, указание на нашитѣ недостатжци, внимателно ще се вслушваме къмъ всичко, **което е придиктувано отъ любовь къмъ нашата работа и нашия трудъ**. На всичко, **което е придиктувано въ печата отъ други побуждения**, често изходящи не отъ вестникарскитѣ срѣди, ние можемъ да възразимъ само и изключително съ **неуморна работа**, въ **която ние напълно вѣрваме и нейнитѣ резултати**. Въ това е единствената защита и опора **за всинца ни, за всѣки отъ насъ и за самия театъръ**. Нѣма нищо срамотно въ това, че заради ругатнитѣ и подправкитѣ ние нема да излизаме на дуелъ. Срамотно е, ако това отслаби нашитѣ сили, ако това подкопава вѣрата ни въ нашата работа и нашата енергия, а особно, ако това радва едни и служи за орждие на други отъ средата, която гъмжи около всички театри. Ако ние, въ нашия театъръ работимъ обичаме и пазимъ душата на всѣкиго отъ насъ, ние ще съумѣемъ да парализираме тия зли сили много по-добре, отколкото съ възражения и виступления. Коректно и сдържано ще се отнасяме къмъ могжщата сила на печата. Нѣма защо да странимъ отъ него, понеже не печата, а лошитѣ сокове на цѣлия организъмъ, окржжаващъ печата и театъра, предизвиква тѣзи ексцеси. Сжщиятъ печатъ дава и голѣма подръжка на всичкитѣ наши добри начинания. А най-главното, нека вѣрваме, че работата, като воденичень камъкъ ще смели всичко".

И накрай Южинъ завършва съ следнитѣ думи:

„Азъ заехъ тая длъжность съ твърдото намѣрение всичкото си влияние и всичкитѣ предоставени ми отъ директора права, да употрѣбя за запазване и защита на вашитѣ лични интереси дотолкова, доколкото тѣ не противоречатъ на интереситѣ на нашата обща работа и доколкото ми стигатъ силитѣ. Но за тоя, който не обича нашия тъатъръ и не смѣта тия стени тъй близки, както и стенитѣ на собствената си кжща, който ще се радва на нашитѣ неуспѣхи, ще имъ помага, ще подкопва съ хули и насмѣшки репутацията на това учреждение, на което ние служимъ и което ни дава възможность да вършимъ нашата скжпа работа, напжлня и осмисля нашия животъ, за такъвъ човѣкъ азъ съмъ чуждъ и враждебенъ. Нека строго се осжждаме единъ другъ, но тука между насъ; въ тая строгость е висшата любовь. Но извънъ своята срѣда, ние трѣбва да бждемъ, като единъ човѣкъ. Честьта и интереситѣ на нашата работа сж наша честь и наши интереси.

Нека се опитаме бодро и смислено, безъ да се боимъ отъ неуспѣхитѣ, и безъ да се умайваме отъ успѣхитѣ, упорно и радо-

стно да работимъ ржка за ржка и да вървимъ ясно къмъ горящата предъ насъ цель. Нека се опитаме съ любовь къмъ работата и единъ къмъ другъ, да смажемъ всичкитѣ лоши червей на съмнението, враждебностьта и егоизма, разяждащи по нѣкога и най-свѣтлитѣ души и често развалящи и най-хубавитѣ ни дни. Нека си поставимъ за девизъ: не въ името на успѣха, а въ името на дѣл и дѣлото рано или късно ще ни даде всичко, което ние сме въ право да очакваме отъ него и като частни хора, и като обществени деятели, и като художници, и, накрай, като слуги на нашата родина и нашия Господарь.

**пр П. Атанасовъ.**

---

# Дафнисъ и Хлое

## ИНТЕРМЕДИЯ

Къмъ комедията **„ЛЮБОВЬТА-ЛѢКАРЬ“** отъ **Молиеръ.** (Музика отъ Люли).

**Лица:**

Панъ. Дафнисъ. Хлое.

*Античенъ пейзажъ съ палми. Жертвеникъ на Афродита. Панъ облѣгнатъ на жертвеника, свири на флейтата си.*

Панъ.

Кхе! кхе! кхе! чакамъ свойта внучка.
Тъй отъ приличие наричамъ Хлоя,
прѣкрасната овчарка босонога,
въ която влюбенъ съмъ азъ, старъ козелъ.
Тя всѣка вечерь идва тукъ, оставя
цвѣтя прѣдъ жертвеника на Киприда
и безъ да ме погледне бърза пакъ.
А азъ накуцвамъ да я стигна, тичамъ
дано я хвана, всѣкакъ я примамвамъ
съсъ мойта флейта, въвъ трѣвата скритъ.
Но тя избѣгва всичкитѣ ми примки!
Какво да сторя, за да ми повѣрва?
Какъ да спечеля нейната любовь?
Уви! Уви! Това сж боговетѣ:
прѣдъ всѣка земна тваръ ще те осмѣятъ.
ще те провратъ прѣзъ иглени уши,
прѣди да ти открията красотата
и като наръ откъснатъ да ти връчатъ
сърцето на любимата жена.
Но чакай! Въ извора, тя дѣто пие,
стрѣкъ отъ любовната трѣва ще хвърля,
и въ първий срѣщнатъ ще се влюби тя.
Азъ ще я дебна, ще й свиря сладко,
и пръвъ ще се изпреча тамъ предъ нея,
така ше я спечеля най подиръ.

*Панъ излиза. Влиза Дафнисъ.*

Дафнисъ.

Охъ! Охъ! Кълна се въ Персефона,
да бе ме взелъ Аидъ подземенъ, въ Лета
да бѣхъ потъналъ, само да не знамъ,
че съмъ отритнатъ тъкмо отъ оная,
която мислѣхъ, че е моя радость,
едничка на живота ми звѣзда.
О! Хлое! Хлое! Толкозъ дни те диря,
задъ всѣки хълмъ дочувамъ твойто стадо,
но сѣкашъ те укрива злобенъ духъ,
възлѣза ли на върха — и те нѣма:
мълчание, пустинность, и далеко
на твойто стадо глухитѣ звънци.
Не, тази мжка, що убива бавно,
като отрова или таенъ огънь,
гнети като невидима ржжда!
Ще ида, въ бликащия буенъ изворъ
на устни съ твоето име ще се хвърля
и ще умра, тъй както нѣгога Нарцисъ!

*Излиза отъ дѣсно, отъ лѣво влиза Хлое съ цвѣтя.*

Хлое.

Току-що пихъ отъ извора . . . О чудо!
Сама не се познавамъ. Цѣла тръпна,
като пияна. Всичко, плътъ и кръвь,
ликува въ менъ — сърцето само плаче,
че ето дълги дни, мой милий Дафнисъ,
не съмъ те виждала, и туй е смърть!

*Слага цвѣтята прѣдъ жертвеника.*

Божествена! Вземи отъ мене тия
цвѣтя, събирани въвъ твое име,
въ залогъ на туй, което азъ не знамъ.

*Чува флейтата на Пана.*

Това е стареца, отъ тукъ ще бѣгамъ.
Не искамъ да го срѣщамъ. Той разнася
вредъ дъхъ на блато и на козя мочъ.

*Избѣгва надѣсно. Отъ лѣво влиза Панъ и застава въ предишното положение.*

Панъ.

Не я намѣрихъ. Тукъ ще я почакамъ.
Не можешъ ми избѣгна ти, момиче. —
и онзи, който диришъ, забрави!
Каква е у женитѣ тази слабость
къмъ юноши, кълна се, не разбирамъ.
Магия е навѣрно или чаръ
на вещъ оракулъ. Или пъкъ е болесть . . .
Да, болесть на сърцето, туй е ясно,
която скоро азъ ще изцеря.
Помни какво ти казвамъ! Утре всичко
ще се рѣши. Сега не ме задѣвай.
Главата ми е олово, тежи.

*Заспива. Отъ дѣсно влизатъ Дафнисъ и Хлое прегърнати.*

Дафнисъ.

Това е чудно! Отъ едничка глътка
всецѣло просияхъ. Целебенъ изворъ!
А то решилъ бѣхъ да приема смърть.

Хлое.

И азъ изпитахъ сѫщото. О радость!
Небето сѣкашъ пишно се разтвори!
Но не говори за смърть. И що е смърть?

Дафнисъ.

Да седнемъ тукъ.

Хлое.

Да, нека Афродита
да ни закриля. Казватъ, че богиня
е тя на любовьта, но азъ не знамъ
що е любовь . . .

Дафнисъ.

И азъ не съмъ изпиталъ . . .

Хлое.

Мелита казва, че това е веселъ,
неудържимъ и чудно хубавъ богъ,
съ колчанъ, стрели и на очи превръзка.
И казва още, че е много древенъ,
по-старъ отъ Юпитеръ и отъ Сатурнъ,
приятель на момичета, момчета,
и, че когото прободе въ сърцето,
отъ тайна мѫка страдалъ цѣлъ животъ.

Дафнисъ.

Но струва ми се той ни е олучилъ!

Хлое.

Какво говоришъ?

Дафнисъ.

Инъкъ тая болка
какво ще значи, сладостно-горчива,
що ни вездень влече единъ къмъ другъ?

Хлое.

Но туй е страшно, Дафнисъ! Вуйчо —
нали го знаешъ, стария бездѣлникъ —
все ми говори противъ любовьта.
И противъ тебъ. О, той не те обича,
и стига тази напасть да научи
съ коприва по нозетѣ ще ме бий.

Дафнисъ.

О, какъ го бихъ убилъ да можехъ!

Хлое.

Слушай,
едничко само бѣгството ще може
отъ злобната му мѫсть да ни спаси,
далечъ отъ всѣка мѫка и раздѣла,
отъ яростьта на стария козелъ.

Дафнисъ.

Но кой ще ни приеме въ тези дрипи,
отъ слънце и отъ буря почернѣли?

Хлое.

Що значатъ дрипитѣ за любовьта?

Дафнисъ.

А де ще идемъ?

Хлое.

О, Мелита казва,
за двама влюбени, че по е важно
да бѫдатъ заедно, а не презъ пѫть
и плетъ като крадци да се поглеждатъ,
отъ сутринь и отъ вечерь да се дирятъ
и вѣчно раздѣлени да скърбятъ.

Дафнисъ.

Що казва още твоята Мелита?

Хлое.

Тя казва, че бедитѣ на живота
Ще струватъ колкото една целувка.

Дафнисъ.

Целувка! Туй пъкъ що е?
Яде ли се? Кажи!

Хлое.

Мелита казва,
че то е да докоснешъ своята уста
до моитѣ . . .

Дафнисъ.

Какво до твоитѣ? Може би — коси?

Хлое.

О не, кълна се въ Анадиомена!

Дафнисъ.

До веждитѣ, навѣрно?

Хлое.

Дафнисъ!

Дафнисъ.

Тогава до очитѣ?

Хлое.

Богове!

Дафнисъ (Сочи рамото ѝ).

Тукъ може би?

Хлое.

Какво говоришъ!

Дафнисъ (Сочи гѫдитѣ ѝ).

Не е ли тукъ?

Хлое.

Не, въ името на Зефса!

Дафнисъ. (Сочи колѣнетѣ ѝ, рѫцетѣ и пр.).

Тукъ? Тукъ? Тукъ?

Хлое.

Непостижимо!

Дафнисъ. (Цѣлува я въ устата продължително; следъ като я пуща)

Това е любовьта!

Хлое.

А!

Флейтата на спящия богъ пада на земята. Уплашенитѣ елюбени го виждатъ, следъ което Дафнисъ се завтича, взима падналата флейта и засвирва надъ главата му игривата мелодия на любовьта.

Людмилъ Стояновъ.

# Голѣмъ режисьоръ.

Някога, преди повече отъ четвъртъ векъ, нашиятъ театръ показа художествени наченки, много ценни за своето врѣме, съ българи режисиори. Покойния Налбуровъ бѣ първия; той донесе отъ Русия господствуващия тамъ реализъмъ въ театралното изкуство и вля нова струя, както въ репертуара, тъй и въ изпълнението му въ прекръстената отъ него трупа "Основа" на „Сълза и смѣхъ“. Неговата постановка на Гоголевия Ревизоръ, съ малки корекции отъ послѣ, още се държи на нашата сцена.

Не съ по малъкъ успѣхъ продължи неговата режисиьорска работа и покойния Радулъ Канели, чиито постановки вляха много животъ и предизвикаха шуменъ ентусиазъмъ въ публиката. „Тлъстото кокалче“, „Сираче безъ зестра“, „Луди пари“ и пр. бяха постановки, които се още помнятъ отъ неговитѣ живи съврѣменици.

Но националната ни характерна черта: да подценяваме своето и надценяваме чуждото, вкорени въ главитѣ на актьори, публика и управници нещастната мисъль: театъра ни ще си издигне на подобаюаща художественна висота, само когато се пресува отъ менгемето на голямъ режисиьоръ — чужденецъ.

И испратиха Канели въ военното училище да преподава танцъ и пластика и се почна търсенето на голѣмия чужденецъ.

Покойния Сапуновъ, Ив. Поповъ горѣ долу вършеха режисиорска работа, но тѣ бяха нашенци, още повече актьори отъ трупата и за това не струваха; те дори и внимание не заслужаваха . . .

Но намери се чужденецъ. Той наистина бѣ голямъ . . . Голяма честь за нашия малъкъ театъръ. Какъ го подлъгаха да дойде — незная. Той дойде, работи единъ сезонъ и остави диря слѣдъ себе си: помогна на няколко млади актьори да се издигнатъ: Сарафовъ, Ганчевъ, Будевска, Гено Кировъ знаятъ най добре какво длъжатъ на Адамъ Мандравича. Но той скоро си отиде. Несведущите въ театралнитѣ работи управници го прокудиха преждеврѣменно. Той не можеше да разбере технитѣ заповѣди за назначаване партизани актьори, за репертуаръ, за разпределение на роли и пр. и си отиде и стана директоръ-интендентъ на Загребския Народенъ Театръ.

Пакъ търсене чужденецъ. Намираха го и доведоха. Туцичъ се казваше той — Младъ човѣкъ. Въртялъ се около театра въ Загребъ, написалъ няколко театрални критики и една нескопосана пиеса и ето го въ София „голямъ режисьоръ“. Следъ сезонъ и половина безъ резултатна работа, и той — жертва на нашитѣ нрави, или на младежкитѣ си пориви, си отиде.

Ново търсене . . .

Случая помогна. Маститиия актьоръ и режисьоръ на Пражкия нар. театъръ Шмаха, оскърбенъ отъ новаторитѣ театрали въ своето отечество дойде въ София и работи като режисьоръ три сезона. И игра няколко пѫти ролята на кралъ Лиръ. Показа голямото си изкуство като актьоръ, видя се големия му режисьорски похватъ, но той бѣ много старъ и нашитѣ театрални обновители го испратиха и Народния Театъръ пакъ остана съ чаянието си за „голѣмия чужденецъ режисьоръ“ който ще му дари *българско* театрално изкуство! . . . По това врѣме дойдоха нови властници. Ужъ по нови хора . . . Но и тѣ тръгнаха да дирятъ голямъ режисьоръ-чужденецъ. Загребъ, Виена, Прага, Киевъ, Москва, Петербургъ бяха посетени за да се намери режисьоръ. Горещото желание обаче бѣ да се доведе режисьоръ отъ Московския художественъ театръ, но . . . голѣмитѣ художници отказаха да дойдатъ въ България. Тяхъ и много пари надали биха ги примамили, защото . . . за голяма гемия — голямо море е потребно.

Слѣдъ дълго лутане намериха голямъ — не художникъ, а занаятчия режисьоръ — антрапреньорски режисьоръ, т. е. такъвъ, които знае тайната да гъделичка публиката, да я блазни съ ефтини ефекти, да я привлича въ театра масово за да рентира добрѣ вложения отъ антрапреньора капиталъ.

Този режисьоръ се казваше П. П. Ивановски. Дойде той и съ вещина и похватъ започна производството на своя фабрикатъ. Поставя въ единъ сезонъ 12—14 пиеси. Пъстро. Ефектно. На сцената оркестри, хорове, гондали, музика въ изобилие. Пищность въ декори, пищность въ облекла. Въ всяка пиеса той намира и изважда на показъ много фарсови, малодраматични и др. лесни ефекти, които публиката съ жадѣ гълта и започна театра да се пълни. Доволна публика, доволни сѫ управницитѣ, задоволиха се и актьоритѣ — смѣха, възторзитѣ и рѫкоплесканията изобилствуватъ. Но войната прокуди Ивановски и театра ни пакъ овдовя.

Пакъ търсене. Този пѫтъ работата се затегна и неможа бързо да се намери голѣмъ режисьоръ. Презъ това врѣме единъ отъ първитѣ ни актьори постави 3—4 пиеси смислено, добре, дори тукъ таме много добре, но той е нашенецъ и макаръ че началството бе доволно пакъ търси голямъ режисьоръ чужденецъ. Отъ нашенеца хасъ не правятъ; някои актьори подтиквани отъ свои дребни сметчици а управницитѣ по вкоренено сякашъ

недовѣрие къмъ сънародницитѣ си — търсятъ . . .

Минева прѣзъ София г. Дуванъ Торцовъ — известенъ въ Русия театраленъ търговецътъ т. е. антрапреньоръ и ето го: голямъ режисьоръ чужденецъ на Народния театръ. Него, вата сметка излѣзе права. Добрѣ направена. Добрѣ направена търговска сметка. Заплата, юбилей, гастроли, режисьорски. Докарва си месечно 18 20000 лева и следъ сезонъ и половина продължаване дѣлото на Ивановски, отпразднува си двайсетъ и петъ годишенъ юбилей отъ когато прибра 70—80000 грѣшни български лева и по живо по здраво отиде въ Берлинъ и си отвори кабаре —

Този пжть търсенето бѣ по леко. Юрий Яковлевъ бѣ режисьоръ на оперетата въ „Ренесансъ". Отъ школата на Ивановски и Дувана, само заплатата му бѣ по малка, защото бѣ сталалъ почти нашенецъ — Софийски зетъ. И той се хареса на голѣмцитѣ и пр. и пр. . .

Двайсетъ и петъ години търсимъ голямъ режисьоръ чужденецъ . . . И все не го намираме и все не се отчайваме . . . И продължаваме да търсимъ . . . удивителна българска упоритость!

А презъ това врѣме въпреки пустналото на възли дълбоки корени убеждение, че само чужденеца режисьоръ ще създаде родното ни театрално изкуство, намиратъ се 5 — 6 души нашенци, които искатъ да работятъ като режисьори Учили се, работили, ходили по театри въ чужбина и тукъ тамъ сж показали че има въ тяхъ заченки за развитие. Тѣ отъ 5—6 години искатъ да покажатъ какво могатъ. Те не претендиратъ за „големи", за главни режисьори; те искатъ само да работятъ. Те казватъ че на българския театръ съ потребни десетина-дванайсетъ души режисьори 4—5 души за Народния театръ, а останалитѣ за провинциялнитѣ театри. Народния Театръ трѣбва да постави въ единъ сезонъ 12—15 нови пиеси, а единъ режисьоръ прецизенъ въ работата си въ никой случай неможе да постави въ сезона повече отъ 3—4 пиеси. И наистина, незная добрѣ уреденъ — съ художествени претенции театръ, които да има само единъ главенъ режисьоръ, като нашия въ които помошника режисиоръ е такъвъ само по ведомость. Тези чающи благоволение братя, нямать нищо противъ чужденеца главенъ режисьоръ, ако той наистина е голямъ. Той може да имъ бжде полезенъ ржководителъ и педагогъ. Те казватъ още: Българското театрално изкуство ще се създаде отъ българи актьори съ българи режисьори. За режисьора, който ще твори художественни ценности на българска сцена, необходимость е да познава тънкоститѣ на българския езикъ и неговите мелодии въ всичкитѣ му диалекти; той трѣбва да знае българския битъ, характерность и култура. Да знае смешните, красивитѣ, положителнитѣ и отрицателни качества и похвати на българина.

Но тези самонадѣени братя сж нашеници. Не ги слушатъ. и да ги чуятъ некои, мнозинството, управницитѣ не имъ вярватъ . . . Държатъ ги на страна отъ работата . . . и очакватъ чужденеца. Талантливи актиори далъ Господъ, публика която обича театра сжщо, нелипсватъ и материални средства и при все това театралното ни изкуство тъпче на едно място, защото . . . неизвѣстния месия все още го няма и дали някога ще се намери?

А режисьори българи сж тъй необходими на театра ни. Не само на народния. Вече двѣ десетилетия сжществуватъ общински трупи, но те водятъ съвсемъ анемично сжществувание. Една отъ най голѣмитѣ причини за това е липсата на добри режисиьори. За режисьори днесъ плачатъ Варненската и Хасковска трупа. Русенската — За сега има чужденецъ режисьоръ. Ако имаше що годѣ добъръ режисьоръ Пловдивския театръ отдавна би билъ на завидна висота. По сжщата причина трупите въ Видинъ, Ломъ, плѣвенъ, Стара Загора, Бургасъ и пр. въпреки благоприятнитѣ имъ условия загинаха или загиватъ. Но такива няма, защото и до днесъ Нар. Театръ — академията на нашето театрално изкуство, — вместо да работи и създаде условия за вербуване режисьори стоисъ скржстени ржце и чака или се лута да търси голямъ режисьоръ чужденецъ.

*

Не отдавна единъ пратеникъ на Народния Театръ е водилъ съ Станиславски, главния режисьоръ на Московския художественъ театръ, следния разговоръ:

— Моля Ви, пратенъ съмъ отъ българското правителство да търся режисьоръ за Българския Народенъ Театъръ, препоржчайте ми нягого!

— Какво? За Българския театъръ ли?

— Да.

— Нима още търсите чужденци режисьори? Доколкото си спомнямъ прѣди 15 години идва единъ вашъ директоръ въ Москва да търси режисьоръ.

— Да, но . . . пакъ търсимъ . . .

— Но нима въ продължение на 15 год. не израстна въ българия ни единъ режсьоръ?

— Нашенеца потъва въ срамъ.

Странно . . . усмихва се Станиславски . . . Чудно! Цялъ народъ, съ хубавъ театръ, добри актьори, а . . . Ей Богу, странно!

*Каменъ Орле.*

# Драматически бележки

отъ **Хансъ Брамъ** (режисьоръ) и **проф. Д-ръ Оскаръ Стрнадъ** (художникъ)

отъ **Дойчесъ Фолкстеатъръ** — Виена.

Сценичното творчество е колективно, но единъ духъ трѣбва да ржководи и одухотворява, да слива въ едно цѣло зрителнитѣ и фонетически елементи които сж основнитѣ самородни съставни части при театралното творчество.

Подробноститѣ въ театралното творчество тъй различни една отъ друга по естество, прѣдизвикватъ много често несжотвествия между фонетическата игра (тексть и неговото изпълнение) и видимата сцена-(сценично пространсово и декорация). Защото не винаги режисьорътъ е декораторъ-художникъ и въ много случаи отношението на последния къмъ драмата-животъ е друго отъ това на режисьора. Само при пълното коюдиниране и еднакво отношение на режисьоръ и декораторъ къмъ дадено драматичесто действие и сцената, може да се постигне единность между декоративно въплощение, пластично и линеарно движвние и фонетика.

*

Първа и най-важна задача при постановка: да се почувства живота на драмата пластично и отъ тукъ да се търси и открие формата и размѣритѣ на пространството въ което този животъ единствено може да се изживее, да се създаде атмосверата за действующитѣ лица.

Ритмическитѣ движения на актьоритѣ трѣбва да се въплотятъ и продължатъ линеарно и пластически въ статиченъ ритмъ на (сцениченъ подъ, стѣни, колони, мебелъ и др) и багрено (цвѣтъ на декорация, на завеси и т. н.) и то въ сьотношения въ каквито се намиратъ въ конструкцията и техниката на драмата.

Тъй полученото художествено цѣло чрезъ осветлението се откжсва отъ всекидневното реално за да добие свой собственъ реалитетъ.

*

Сценичната рамка раздѣля два свѣта: тоя на подиума отъ този на зрителната зала. Реалитета на сцената отъ този на всекидневностьта. Първия се удохорворява и добива цена само чрезъ мечтата на поета (драма) и сюжестивната игра на актьора. На сцената не се убива истински, не се плаче истински. Вѣрно е, че една врата, напримѣръ, има формата на една реална врата, тъй като и актьора е реаленъ човекъ. Но тъй както втория изживѣва определенъ образъ и амплитудата на неговитѣ емоции е строго опредѣлена отъ рамката-драма. Така и вратата въ декорацията има своето строго метрическо и линеарно-динамическо отношение къмъ другитѣ декоративни части, отношение което се създава отъ строгитѣ изисквания на драматическата идея. Сценичната декорация не бива да бжде само цель. Тя трѣбва да отражава духътъ на пиесата въ една илюзорна реалность.

Вътрешната прагматика на драматическото действие налага такава и въ сценичната постройка. Кулминационната точка (която е следствие на предидущи положения) носи въ себе си разрешението на цѣлото. Тукъ: тѣлото, линията, баграта и свѣтлината достигатъ максимална амплитуда. Тѣлото и линията сж изразители на драматичния ритъмъ: баграта е съ психологическа символическа стойность; а светлината създава движението на баграта и създава съ това илюзарната реалность, наречена сцена.

*

Какво искахме да постигнемъ въ нашата съвмѣстна работа?

Да създадемъ неутрална сцена кждето да се развие действие безъ прекъсване едно високо и обширно трагическо действие, както безпорно има въ Хамлетъ. Основата на нашия проектъ е: създаването на единъ неравномѣрно разделенъ на три, издигнатъ подъ, който започва отъ първата трета на сцената, гледано отъ рампата. Въ средата е най-високото възвишение което е определено за кулминационнитѣ моменти въ пиесата. Тъмно червени завеси обграждатъ пространството заедно съ шесть голѣми квадратни колони.

# Исторически акварель на Московския Художественъ театъръ въ чужбина.

Политическитѣ мятежи, които следъ световната бранъ настжпиха въ Русия, изхвърлиха на брега на Балканския полуостровъ една група артисти отъ прочутия на света „Московски Художественъ театъръ".

г-нъ Н. О. МАСАЛИТИНОВЪ
артистъ-режисьоръ на групата отъ „Московския Художественъ театъръ".

Злочестата сждба на изгнаницитѣ изгря, като животворно слънце върху културнитѣ небеса на балканскитѣ славянски народи.

За първи пжть въ 1920 г. на нашата малка родина се падна голѣмата честь и щастие да посрещне като свои гости патриарситѣ на славянското драматично изкуство и да се възхити и нарадва на творчеството на своитѣ братя и освободители . . .

Следъ гостуването си въ София художницитѣ предприеха обиколка изъ Западна Европа, за да манифестиратъ своето искуство.

Тѣ посетиха следнитѣ градове на Европа: Бѣлградъ, Загребъ, Виена, Прага и Берлинъ. На всѣкжде гостуването имъ бѣ посрешнато съ живъ интересъ и голѣмъ трепетъ предъ тѣхното изкуство, дздигнато до Богослужение.

Голѣмата простота и детайлность въ тѣхната игра, която напомня земния миръ, въ неговитѣ абсолютни прояви, отъ осветената естрада, поразяваше и поглъщаше съ своето художество душитѣ на всички.

Следъ една малка почивка въ Берлинъ, Художествения театъръ посети Копенхагенъ, Стокхолмъ и нѣкои провинциални градове на Скандинавия.

Презъ време на пребиването си въ Прага, групата влезе въ сношения съ Москва и управата на театъра си, които имъ предлагаха да се върнатъ обратно.

По това време въ Берлинъ бе пристигналъ отъ Москва колегата имъ отъ Художествения театъръ г-нъ Подгорний, натоваренъ съ мисията да ги покани и предаде желанието на Московското правителство: да се върнатъ обратно въ родината си. Разбира се, мисията на г-нъ Подгорний се увенча съ успехъ и една часть отъ тѣхъ се върна обратно въ Москва, а другата остана въ Берлинъ по лични и здравословни причини.

г-жа М. Н. ГЕРМАНОВА
актриса-режисьоръ на груйета отъ Московския Хуцожуствен театъръ (въ ролята на „Елена Андреева" отъ „Вучо Ваньо".

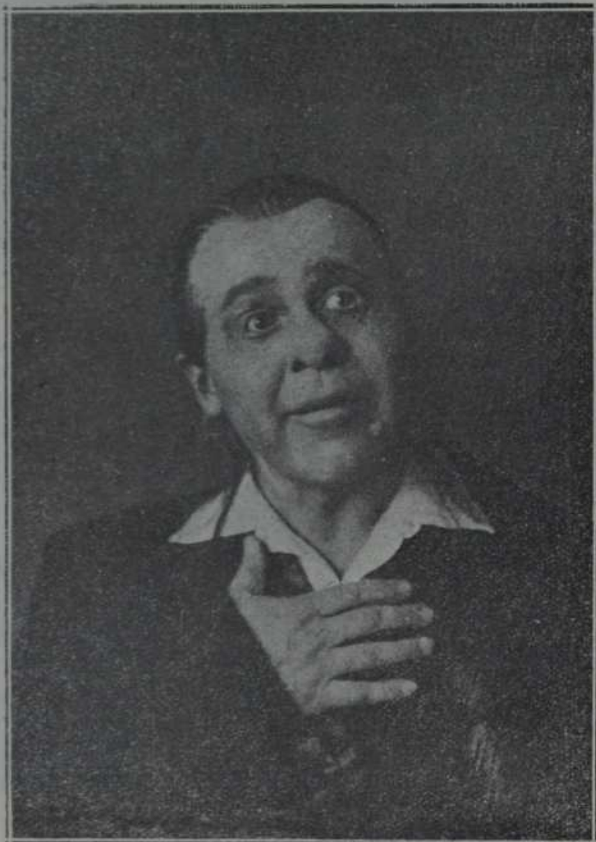
Положението на тѣзи, които останаха се влоши значително, защото трѣбвало вече всѣки да мисли по отдѣлно за себе си. Г-нъ Масалитиновъ, който сжщо остана по здравословни причини въ Берлинъ, уреди своя студия, а другитѣ почнаха да се занимаватъ съ кино и изнесоха на платното отъ Достоевски „Престжпление и наказание", което все пакъ не можа да имъ усигори положението.

Следъ заминаването на колегитѣ имъ въ Москва, останалитѣ бѣха напълно застрашени отъ разцепление. Стремежа имъ обаче, да запазятъ колектива на Художествения театъръ въ чужбина, ги наведи на инициативата да направятъ всичко възможно, за да се запазятъ въ едно цѣло и тѣ влѣзоха въ споразумение съ една немска кинематографическа кѫща. Кѫщата възприе тѣхното предложение и се съгласи да изработи два филма, но съ условие, че отъ цѣлия съставъ на групата ще вземе само четирма-петима души отъ тѣхнитѣ голѣми сили, тъй като тя разполагала съ свой антуражъ — актьори за второстепеннитѣ роли.

Това предложение бѣше отхвърлено отъ художницитѣ, които предлагаха въ всѣки случай цѣлия свой колективъ. Кѫщата на края се склони да приеме това, но решава да хонорира всички съ сѫщитѣ пари, които по-преди предлагаше само на петима отъ тѣхъ.

Преговоритѣ дойдоха до своя край и тѣ почнаха работа.

Въ свободнитѣ си вечери презъ време на своя ангажиментъ съ кинематографическата кѫща, тѣ решиха да изработятъ нѣколко пиеси за своя живъ репертоаръ, а именно: „Село Степанчиково и старитѣ си репертоарни пиеси: „Вишнева градина“, „Вуйчо Ваню“ и „Краля на тъмния чертогъ“, които на



г-нъ П. А. ПАВЛОВЪ
въ ролята на „Тома“ отъ „Село Степанчиково“.

първо време играха съ голѣмъ успехъ въ Берлинъ, а следъ това въ Литва и Естония съ съгласието на кинематографичната кѫща, която имъ вземаше 25% отъ общия приходъ.

Следъ гостуванията си въ Литва и Естония тѣ се връщатъ отъ ново въ Берлинъ.

Тамъ ги завари, за втори пѫть, нова покана да се върнатъ въ Москва.

г-жа М. А. КРИЖЕНОВСКА
въ ролята на „Татяна Ивановна“ отъ „село Степанчиково.

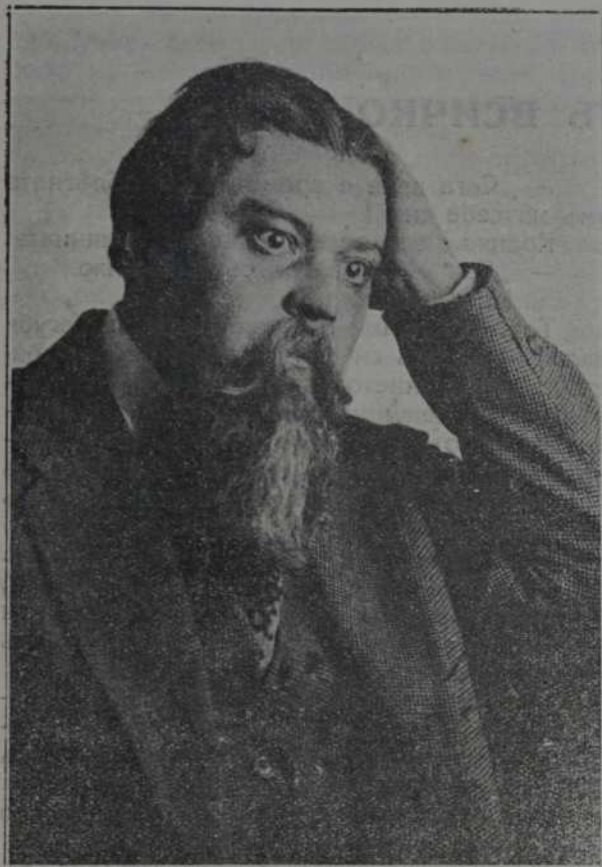
Обаче, този пѫть възвръщането имъ беше абсолютно невъзможно, тъй като другаритѣ имъ отъ Москва заминаха презъ Берлинъ за Америка и сключватъ и за идущия сезонъ договоръ за тамъ. Да работятъ, обаче, като драматически театъръ въ Берлинъ имъ беше, ако не невъзможно, то поне много трудно по простата причина, че за подготовката имъ бѣха необходими средства и време.

Точно въ този критически и решителенъ моментъ предъ Художествения театъръ се яви Прага, която въ лицето на своето правителство, схващайки необходимостьта, да се запази колектива на Художествения театъръ въ чужбина и преценявайки правилно ползата за своя театъръ и чехскитѣ актьори отъ престояването на Художествения театъръ презъ време на подготвителния процесъ, покани групата въ Прага, даде ѝ възможность да работи и ѝ отпуска една скромна субсидия, която, разбира се, беше далечъ да може да задоволи тѣхнитѣ нужди.

Ето защо, като резултатъ на тѣхната работа въ Прага се появиха гастролитѣ имъ и тѣхното понастоящемъ пребиваване въ България.

Българската Столична публика днесъ за втори пѫть се любува на играта на Московския Художественъ театъръ, чийто спектакли сѫ истинско празненство за нея. Н. П.

# Артисти отъ Московския Художеств. театъръ



г-нъ Н. О. МАСАЛИТЕНОВЪ
въ ролята на Вучо Ваньо" отъ сжщата пиеса.

г-нъ П. А. ПАВЛОВЪ
въ ролята на „Телегинъ" отъ „Вучо Ваньо".

Г-нъ П. Ф. ШАРОВЪ
артистъ и членъ отъ режисьорска колегия на групата артисти отъ Московския художественъ театъръ.

# По-силно отъ всичко.

— „Още веднажъ".
— Той пакъ извика.
— „По-високо"...
— „Добре".
— „Още веднажъ"...

— Така той, най-после, се научи да вика отъ страхъ предъ тъмнината.

Севернякътъ бавно кимна и, като отпусна надолу жглитѣ на устата си, каза:

— Чевека можешъ на всичко да научишъ.

И изведнажъ, като ни изгледа единъ следъ други, той попита:

— Искате ли да слушате по-нататъкъ?

Никой отъ насъ не отговори. Карвилль закри лицето си съ ржце.

— И ето, — севернякътъ отново седеше, както по-рано, подпрѣлъ глава на ржцетѣ си.

Най-сетне дойде време за първото представление. Вечерь азъ всѣкога отивамъ въ театра рано, когато нѣма още никого, кагато е тъмно, и никой не може да ми види лицето. Само работницитѣ въ машинното отдѣление се движатъ изъ помещението, безшумно стжпващи, като сѣнки. Тѣ си шепнатъ, но изведнажъ цѣлъ потокъ отъ думи избухва отъ устата имъ, като мрьсенъ фонтанъ. следъ което тѣ пакъ се умълчаватъ и продължаватъ да се плъзгатъ по пода.

— Тая вечерь пакъ дойдохъ рано, и артиститѣ, които не можаха да ме познаятъ въ тъмнината, минаваха покрай менъ, безъ да поздравятъ, погълнати въ себе си, всѣки съ своя страхъ, — а азъ ходѣхъ назадъ — напредъ по сцената.

— Така продължавахъ да скитамъ назадъ и напредъ, когато въ жгъла, тамъ, дето трѣбваше да бждатъ поставени декорациитѣ, въ жгъла, въ тъмнината се натъкнахъ на човекъ и го хванахъ за ржката.

— „Кой е?" — казахъ азъ и изтръпнахъ: ржката бѣ тъй студена, че презъ тънката материя приличаше на парче желѣзо.

— „Азъ съмъ, Кранжье", промълвиха уста, които едвамъ се разтвориха.

— Азъ отговорихъ само:

— „Време е вече да се обличате".

— „Да, — чу се гласъ: — но искахъ само да ви видя".

— „Сега вече е време", — рекохъ азъ и буквално отблъснахъ ржката му отъ себе си (дали бѣше това отъ стремление въ последниятъ моментъ да избѣгамъ отъ него, да го отблъсна настрана, като такава вещь, която не се отнася до менъ и не трѣбва да ме докосва?):

— „Сега вече е време да се облѣгнете самъ на себе си".

Кранжье все още стоеше въ тъмнината:

— „Да," — каза той съвсемъ тихо.

— И си отиде.

Тоя човекъ ще ме накара да си изгубя умътъ, — рекохъ си азъ. И сетне отново овладѣхъ изражението на лицето си и се ржкувахъ съ заведущия освѣтлението, който начена да работи при своята маса, съ машиниста и помощникъ режисьора. На първитѣ представления, въ очитѣ на никого отъ тѣхъ не се вижда блѣсъкъ. Тѣ приличатъ на мъртви кржгли стъклени топчета, — тѣхнитѣ очи.

— „Да", — каза помощникъ режисьора, и ржката що ми подаде, бѣше студена и влажна, като риба: — „всичко ще зависи отъ г-на Кранжье".

— „Мислите ли?" — отговорихъ азъ (значи, не трѣбва да се отдалечавамъ отъ Кранжье) и въ сжщия мигъ си рекохъ: — А пъкъ ти доведе тоя човекъ до отчаяние.

— Сетне говорихъ съ декоратора, който разправяше за своитѣ скали на задния планъ Тѣ приличали на тритѣ захарни глави" въ Шпицбергенъ. И съ сценариуса, който непрестанно тичаше насамъ - нататъкъ, размахвайки ржце, и хвалеше нѣкакъвъ невъзможенъ мебелъ, който имаше такъвъ видъ, че сѣкашъ бѣ го взелъ отъ патагонскитѣ диваци

— „Нима не е така, господине, нима това не е норвежка обстановка? — казваше той: — не е ли това сжщинска норвежка обстановка?

— Азъ си рекохъ:

— „Ти трѣбва преди всичко да успокоишъ Кранжье", и като минахъ край самия директоръ (който бѣ облеченъ парадно, за да излезе, когато публиката го извика), тръгнахъ по коридора между стаитѣ на артиститѣ.

— „Тукъ ли сте, Кранжье?" — извикахъ предъ неговата врата.

— „Да", — отговори той.

— Влѣзохъ въ стаята; той седеше предъ своето огледало. Горнята часть на тѣлото му бѣше гола. Рамѣнетѣ му приличаха на две окастрени пръчки.

— Приближихъ се до него:

— „Е, — рекохъ му съ необикновено ласкавъ гласъ, — какъ отива работата?"

— „Благодаря".

— „Много ли се страхувате?"

— „Да".

— „Марсель", — рекохъ азъ (отъ кжде ли узнахъ, че го казватъ Марсель — но, вѣроятно, съмъ слушалъ нѣкжде):

— „Милий Марсель!“ — рекохъ азъ и принудихъ себе си да сложа ржката на главата му (коситѣ му бѣха много рѣдки и, стори ми се, че не сж израстнали на главата му, а бѣха силно залепени за нея):

— „Вие не трѣбва сега да се страхувате, въ никакъвъ случай, чувате ли?“

— „Да“, — прошепна той, и азъ почувствувахъ подъ ржката си тръпки по тѣлото му, като у дете, което иска да плаче.

— „Та ето на, вчера на генералната репетиция излезе тъй хубаво“, — рекохъ азъ.

— „Да, благодаря“, — прошепна той, както по-рано.

— „Сега цѣлата работа е въ това, да имате смѣлость“, — казахъ азъ, като продължавахъ да гладя коситѣ му и чувствувахъ, че той става по-спокоенъ подъ моята ржка,

— „Само да имате смѣлость“, — казахъ азъ (и мислѣхъ: — Ти постжпвашъ умно. Отнасяшъ се съ него съвсемъ като магнетизаторъ).

— „Благодаря“, — прошепна той и вдигна очи къмъ менъ, когато престанахъ да го гладя по главата.

— „А сега трѣбва да си ходя“, — рекохъ му и тръгнахъ къмъ вратата; въ сжщата минута Кранжье си обърна главата.

— „Вие кжде ще стоите?“ — попита той съ внезапно разширени очи.

— „Азъ ще стоя въ първата кулиса, — отговорихъ му, — вие само не се страхувайте“.

— Затворихъ вратата и, докато вървѣхъ, размисляхъ и станахъ съвършенно спокоенъ: да, азъ го владея, като магнетизаторъ. Значи, като застана задъ кулисата, работата навѣрно ще тръгне добре. А после — нека става каквото ще. Което е неизбѣжно, то си е неизбѣжно. Нали самичекъ нося отговорностьта предъ тѣхъ, длъженъ съмъ да поема върху си отговорностьта — заради всички.

— И отъ самия тоя моментъ *азъ знаехъ*, че ще убия Кранжье. Че ще го убия, принуденъ отъ необходомостьта.

Фрасуа Карвиль направи съ ржце движение по масата, което севернякътъ видѣ.

Но той продължи:

— „Това бѣше така. Отъ оня моментъ, когато почувствувахъ главата му подъ ржката си, азъ знаехъ, че ще убия тоя човекъ, и (дотолкова, значи, въ съзнанието си, тамъ, дето се раждатъ мислитѣ и дето е тъмно, обсждихъ тая мисъль и свикнахъ съ нея) имахъ готови вече всички доводи, всички доводи, защо съмъ длъженъ да направя това.

— И азъ се успокоихъ. Никога, откакъ очитѣ ми почнаха да гледатъ другитѣ хора въ лицето, не съмъ билъ тъй спокоенъ.

— Когато се качихъ на сцената, всичко бѣ вече въ порядъкъ. Директорътъ, докато азъ ходѣхъ насамъ-нататъкъ и давахъ последнитѣ си заповѣди, се приближи къмъ мене.

— „Тази вечерь театърътъ е пъленъ“, — каза ми той.

— „Да“, — отвърнахъ азъ.

— Той се приближи до завесата. Задъ нея чувахме бръмчене въ залата. То бѣше сѣкашъ бръмченето на вѣтъра всредъ дюнитѣ. . .

— Директорътъ гледаше презъ мъничкото отвърстие.

— „Дюма е тукъ“, — каза той.

— „И Анри Бекъ“.

— „И Сара“. . .

— „Очитѣ му разглеждаха мжжетѣ.

— „И Режанъ“.

— „Съ Порторишъ“.

— Това звучеше тъй, като че той при всѣко име забиваше, задъхвайки се, гвоздей въ знаме.

— „Това е хубаво“, — рекохъ азъ, и изведнажъ краката ми затреперихa, докато лицето ми си оставаше спокойно.

— Директорътъ се острани отъ завесата.

— „Кжде ще стоите вие тази вечерь?“

— „Тукъ“, — отговорихъ азъ и посочихъ кулисата.

— Директорътъ се засмѣ.

— „Тукъ вие можете да следите Кранжье“, — каза той и попита :

— „Може ли да звънятъ?“

— „Да“.

— Режисьорътъ излезе напредъ, и електрическитѣ звънци зазвънѣха. Ханна и фру Сангъ влѣзоха. Фру Сангъ ме помоли да ѝ помогна да нареди леглото си

— „Добре, фру“, — отвърнахъ азъ и оправихъ одеялото.

— „Тя легна и попита съ гласъ, който звучеше тъй, като че зжбитѣ ѝ тракаха въ челюститѣ.

— „Лежа ли както трѣбва?

— „Вие лежите превъзходно, фру“.

— Тя отхвърли глава на възглавницитѣ.

— „Никога не съмъ се страхувала така“, — каза тя.

— „Вие нѣма отъ какво да се боите“, — отвърнахъ азъ и изведнажъ добавихъ неочаквано:

— „Нали не вие ще трѣбва да умирате“.

— Севернякътъ почна да върти тритѣ пръстени на малкия си пръстъ, и кимна:

— „Не вие ще трѣбва да умрете“, — азъ казахъ тия думи, а съвсемъ не искахъ да ги кажа. Решихъ, значи, да поема това върху себе си, — да извърша това престжпление, както и да стане, и отивахъ вече тъй далеко, че трѣбваше да се самоиздавамъ и да говоря за това. Но фру Сангъ сѣкашъ се окопити отъ страха си, лежеше на леглото си и ме гледаше неподвижно — после промѣни изражението на лицето си и вѣроятно си помисли: — е, значи, той е въ сжщность найсмахнатия отъ всички ни. . .

— „Само говорете по-високо", — рекохъ азъ и пакъ чухъ звънеца на помошникъ режисьора:

— „Всичко на мѣстото ли е?"

— „Да, господине".

— Измѣрихъ съ погледъ кулиситѣ. Да, Кранжье стоеше въ първата кулиса, навелъ глава и втренчилъ въ мене своитѣ неподвижни очи. О, ако бихъ могълъ само да вдъхна животъ въ неговитѣ очи!

— „Добре, завесата!"

— Завесата затрепери за минутка подъ бутончето на помошникъ режисьора (вие помните тоя звукъ, нали?)... следъ това се вдигна; но изведнажъ нѣкой ме хвана за ржката

— По-тихо! — рекохъ азъ и помислихъ, че е Кранжье. Но се указа, че е директорътъ Не зная кжде трѣбва да бжда, — каза той, и азъ видѣхъ бисерни капчици поть, които се бѣха наредили като венецъ около веждитѣ му. — „По-тихо", — повторихъ азъ, и той си отиде. На сцената почнаха да говорятъ. Слушахъ и не слушахъ — да, слушахъ изкашлюването въ залата.

— „Тѣ се изкашлюватъ", — каза рижисьорътъ, а азъ самъ не зная, защо започнахъ да ходя назадъ-напредъ.

— „Тѣ ей-сега ще престанатъ", — отвърнахъ азъ и самъ не съзнавахъ, че се приближавамъ отново къмъ Кранжье, тамъ, дето стоеше той, а между това фру Сангъ на сцената все говореше и говореше.

— „Тѣ кашлятъ", — казахъ азъ.

— „Нима?" — отвърна Кранжье, потрепери и, гледайки ме неподвижно въ лицето, каза: — „Да". — И въ секундата, когата той изговори това, — азъ си рекохъ — безъ да чувамъ нѣщо отъ това, което става на сцената: Очитѣ на Кранжье сж като на умопобърканъ.

— Мислитѣ го напущатъ. Очитѣ му сж като на умопобърканъ.

— Внезапно, чухъ гласътъ на помошникъ режисьора задъ себе си - той се задъхваше:

— „Чухте ли, тѣ утихнаха".

— И азъ веднага чухъ тишината въ залата. Сангъ бѣше на сцената, Сангъ говореше както трѣбва, въ залата бѣ тихо — а азъ продължавахъ да правя това, което отдавна вече правѣхъ (сега видѣхъ, че правѣхъ това отдавна): да движа дланьта си съ разперени пръсти нагоре-надолу по гърба на Кранжье, нагоре-надолу по гръбначния му стълбъ. На разстояние два пръста отъ гръбнака му.

— „Чувате ли, тѣ утихнаха".

Това каза директорътъ.

— „Да, утихнаха", — повтори режисьорътъ и, стоящи близо единъ до другъ, двамата тия господиновци имаха такъвъ видъ, сѣкашъ лицата имъ поглъщаха вниманието на залата.

— Ханна излезе, за да доведе децата.

— „Сега е вашето излизане, Кранжье", — каза директорътъ.

— „Да", — отвърна Кранжье, и ржката ми бързо се плъзна по главата му.

— На сцената продължаваха да говорятъ, въ залата слушаха все по напрѣгнато Сангъ излѣзе, и Ханна отново влезе.

— „По-скоро, по скоро!" — викнахъ азъ следъ нея, а въ туй време се раздадоха ржкоплескания.

— „Хайде, хайде!"

— Хванахъ Кранжье за ржката, още позапъхтѣнъ, и я стиснахъ тъй, както стискатъ шията, когато искатъ да одушатъ нѣкого:

— „Хайде, хайде!"

— „Да", — отвърна той, и очитѣ му оживѣха!

— „Шепнете ми".

— „Да", - отговорихъ азъ, пуснахъ ржката му, наведохъ се напредъ и му пошепнахъ право въ ухото: „Мамо, мамо", — това сж първитѣ му думи.

— „Благодаря, благодаря".

— „Хайде!"

— „Тичайте на сцената, — по-внимателно на прага".

— Той бѣ на сцената и извика своето „мамо, мамо!"

— „Добре", — отвърнахъ азъ и се опрѣхъ на стълба, до който стояхъ.

- „Сполучливо", — казаха директорътъ и помошникъ режисьорътъ едновременно, — а двамата машинисти изведнажъ излезоха съвсемъ иззадъ кулиситѣ, така че можеха да ги видятъ отъ залата.

— Но изведнажъ азъ излѣзохъ отъ мѣстото си и се промъкнахъ между тѣхъ — напредъ.

- Какъ говореше той? Какъ звучеше гласътъ му. . .

— Ама какъ звучеше той! . . О, дяволъ да го вземе . . . като грамофонъ . .

— Всички, даже и машиниститѣ, стояха вслушвайки се напрѣгнато.

— „Какъ говори Кранжье", - прошепна директорътъ.

— Тукъ азъ се обърнахъ и казахъ гръмко (а въ това време самъ чувствувахъ, че горната часть на гръбначния ми стълбъ трепери):

— „Той говори съвсемъ правилно",—рекохъ азъ.

— „Да, почти", — отвърна директорътъ, който стана блѣденъ, като парче фаясъ.

Азъ не се помръднахъ:

— „Идете си, за да може той да ме види", — рекохъ му.

— Кранжье се привдигна отъ постелята на майка си . . . а между туй шумъ — или нѣщо по-слабо отъ шумъ: звукъ отъ движение — достигна отъ залата.

— „Идете си", — повторихъ азъ.

(Следва).

# Театраленъ лѣтопись.

## Театралнитѣ афиши преди 20 години.

Въ Русия като исторически паметникъ се пази единъ афишъ отъ 1895 година.

Афиша съобщава за представянето на пиесата „Жидовка" въ единъ провинциаленъ театъръ.

Следъ страшнитѣ заглавия на десетяхъ картини е помѣстенъ единъ анонсъ отъ подобенъ родъ.

„Въ 1 действие ще се представи шествието съ императора Сгизмуда по улица Констанца въ 1415 г. следъ победата му надъ неприятеля. Сцената ще бѫде обкичена съ повече отъ сто флагчета и ще има арка съ гербове. Въ 5-я актъ на площада Констанца ще се възпроизведе еврейского смъртно наказание съ „огънь и вода", по устава на Испанската инквизиция. На сценета ще присѫтствуватъ: Великия магистъръ, кающитѣ се братя, войскитѣ на императора съ знамената си „Аутода фе" (?!) Палача и народа.

Екзекуцията ще бѫде извършена при погребални пѣсни и хорови маршове.

За тази пиеса сѫ приготвени следнитѣ нови костюми: Царското облекло; Кардиналския костюмъ на Великия магистратъ; Саванитѣ на кающитѣ се братя; ризницитѣ и шлемоветѣ на войницитѣ; костюма на палача; знамената на войската; знамето на инквизицията и разни други реквизити.

Разбира се, въ днешнитѣ времена театритѣ не могатъ по този начинъ да афиширатъ. Подобно нѣщо днесъ се срѣща само по афишитѣ на цирковетѣ, но не е за очудване, че единъ день и днешния начинъ за афиширване да се види на хората чуденъ, и смѣшенъ.

---

## Сѫдбата и артиста.

За да може човѣчеството да се радва на голѣмитѣ колоси въ изкуството, най-вече сѫ сътрудничели за тѣхното проявление случая и сѫдбата.

Ето какво разказва единъ съврѣменникъ и приятель на Карузо за неговото първо проявяване като грлѣмъ пѣвецъ:

„За да се представи за първи пѫть въ Милано новата опера „Федора" бѣше необходимъ единъ рѣдакъ теноръ, съ какъвто, тогавашното време почти неразполагаше. Единственъ французина Далмасъ, подхождаше за цельта, но той поиска хиперболичната сума 7000 зл. фр. франка за всѣко едно представление, въ което ще участвува.

Известния музикаленъ издатель и приятель на музиката Едоардо Сонзанио, го прати по дяволитѣ за това му искане.

Обаче, за представлението на операта трѣбваше все пакъ единъ теноръ като него.

По това време младия Карузо бѣше ангажиранъ отъ две години въ единъ второстепененъ Милански театъръ съ 500 лири месечна заплата.

Презъ тѣзи две години Карузо пя въ много опери, безъ неговото пѣене да имаше нѣкакъвъ особенъ успѣхъ и спокойно понасяше положението си на единъ посрѣдственъ пѣвецъ-артистъ.

Но операта „Федора" по липсата на необходимия теноръ все още неможеше да се представи.

Най-подиръ следъ дълги търсения и опити, Миланскитѣ музикални крѫгове се спрѣха на Карузо и решиха да го натоварятъ съ изпълнението на теноровата партия. Младия артистъ съ готовность се съгласи на поканата и почна да разучава ролята си.

Операта се подготви и представлението се обяви.

Първия спектакълъ, самъ Жордано — автора дерижира операта.

Първия актъ тръгна добре.

Вторня... Карузо пя романса *Amor ti Vieta*.

Още презъ време на изпълнението на романса Жордано почналъ да усеща задъ раменетѣ си единъ страненъ шумъ отъ страна на публиката. А когато младия Карузо изпѣлъ романса, той се почувствувалъ облянъ отъ една бурна вълна аплодисменти.

Пѣвеца бѣше повиканъ на бисъ.

При бисирането, новъ дилириумъ обхвана публиката.

Карузо пя като Богъ и тази вечерь бѣше вечерьта на неговото проявление. Отъ нея вечерь, заедно съ издигането на една опера се издигна и единъ артистъ, който отъ после се изкачи до тамъ, по пѫтя на славата, кѫдето никой земенъ царъ не се е изкачвалъ.

Но трѣбваше сѫдбата да му поднесе случая и случая бѣше този.

И все пакъ има хора, които не вѣрватъ въ сѫдбата.

---

ИВ. МИЛЕВЪ „МОНАСТИРСКИТѢ ГРОБИЩА“

Скица за декорацията на IV действие отъ българската пиеса „Иванко“.

БОРИСЪ РУМЕНОВЪ (Борьо Зевзека)

Завършилъ драматична школа въ Загребъ, бившъ артистъ-комикъ атъ Народния Театъръ; бившъ редакторъ на хумористичното списание „Барабанъ", а презъ време на войната — началникъ и създатель на полскитѣ театри.

По настоящемъ Борьо Зевзека е директоръ на „Кокичснъ театъръ", чойто основатель въ България е единственъ той.

Като авторъ е написалъ около 36 комедии, нѣкои отъ които иматъ епохиаленъ характеръ, като напримѣръ „Балканската комедия", която се играе и до днесъ.

# Театраленъ прегледъ у насъ и чужбина.

**Конгреса на Италиянскитѣ артисти.** Въ Милано въ края на миналия месецъ се състоялъ конгреса на Италиянскитѣ драматични писатели и драматични и оперни артисти. Между другото, конгресиститѣ изказали мнение, че контрактната система представлява по-голѣма гаранция за въ бѫдаще и, че отъ друга страна, тѣ искатъ, специалнитѣ тарифи по желѣзницитѣ за трупитѣ да бѫдатъ намалени.

Конгреса се е занималъ сѫщо и съ въпроса по кризата, която преживяваИталянския театъръ. Причинитѣ за това, повечето оратори намиратъ, че е у конкуренцията на киномотографа.

**Българскитѣ артисти въ чужбина.** Нашата оперна артистка г-ца Ана Тодорова, продължава да се радва на много голѣмъ успѣхъ въ Франция, гдето тя е ангажирана като примадона на Парижката *Grande-Opéra*. Следъ всѣко нейно появяване на сцената, парижката преса се пълни съ най-възторжени и ласкави похвали.

Наскоро, трупата на *Grande-Opéra* е предприела едно турне въ градоветѣ Ница и Тулуза, гдето сѫ играли операта *Самсонъ и Далила*, въ който г-ца Ана Тодорова играе централната роля. Ето какви ласкави отзиви даватъ нѣкои фрацузки вестници за играта и гласътъ на г-ца Тодорова.

Тулузкия вестникъ „La Dépêche" отъ 23 януарий 1924 год. пише:

„Г-ца Тодорова, която струва ни се пѣе за първъ пѫть въ Тулуза, притежава единъ великолепенъ контралтъ, топълъ и звученъ въ низинитѣ, мощенъ и красиво звучащъ въ срѣдинитѣ и височинитѣ. Тя изнася доблестно тежката роля на *Далила*, особно въ страшното второ действие, гдето тя си извоюва единъ голѣмъ успѣхъ".

Вестникъ „Le Télégrame" отъ 23 януарий 1924 год., издаванъ въ сѫщия градъ, се изказва още по-ласкаво:

„Г-ца Годорова, млада *ромѫнска* (?) пѣвица, представи една *Далила*, на която ние хвалимъ, безусловно, нейния великолепенъ гласъ, пъленъ, звученъ, издържанъ въ всичкитѣ регистри, въ низкитѣ ноти трѣптящъ като звука на виолончело. Нейното произношение е тъй хубаво, че не остава да се пропусне нито една сричка отъ поемата и никакъвъ чуждъ акцентъ не обезобразява чистото и силно впечатление отъ играта ѝ.

Второто действие, тъй тежко за издържане бѣше изиграно съ такова голѣмо майсторство, щото изтръгна на много пѫти аплодисментитѣ на публиката".

**Б. Р.** Научаваме се, че г-ца Тодорова, щѣла да дойде въ България, за да гостролира въ операта *Самсонъ и Далила*, която нашия оперенъ театъръ вече представи.

**Театъръ „Comédie Française" въ Елзасъ.** Наскоро, за първъ пѫть следъ общоевропейската война, французкия държавенъ театъръ „La Comédie Erançaise", е ходилъ въ наново възвърнатата французка провинция Елзасъ, и е игралъ въ общинския театъръ на гр. Страсбургъ, пиесата „Детски Карнавалъ" отъ Saint-Georges de Bouhelier.

**Въ Comédie Française** сѫ започнали да играятъ наново пиесата на Жакъ Ришпенъ, *Молиеръ и неговата сѣнка*, но автора надали си е помислилъ да играе главната роля въ тази пиеса, както нѣкога е направилъ Жанъ Ришпенъ.

Вѣрно е, че това е станало при единъ много изкючителенъ случай. На 26 декемврий 1893 год., въ театъра Porte-Saint — Martin се е играло пиесата *Нана-Саибъ* и нѣколко минути, преди да се вдигне завесата, г-нъ Талбо, режисьорътъ на трупата, излиза предъ публиката и съобщава следното:

— „Госпожи и господа, г-нъ Марна е сериозно неразположенъ и му е невъзможно

да играе Нана-Саибъ тази вечерь. Г-нъ Жанъ Ришпенъ, автора на пиесата, желае да го замѣсти".

Когато при втората картина, завесата се вдига и публиката съглежда г-нъ Ришпенъ изтегнатъ върху леглото отъ възглавници, тя избухнала въ възторжени акламаций.

Младия поетъ предалъ прекрасно типътъ на полудивия главатарь на индуската революция и изглеждалъ много добре въ великолепнитѣ костюми правени за актьра Марна.

**Софийския драматиченъ театъръ** съ артистически съставъ: Ив. Поповъ, Е. Златаревъ, В. Игнатева, К. Стоянова, Р. Манчева, К. Килимджиева, П. Пипковъ, П. Габровски, Д. Бочаровъ, Б. Андревъ, Ив. Недяновъ, М. Баджевъ, Л. Карабашевъ и репертоаръ: — „Грабването на Сабинянкитѣ"—Шонтонъ, „Лилионъ" — Ф. Молнаръ, „Пламъка" — Х. Милеръ, — „Мисъль" — Л. Андревъ и др., отъ 1 мартъ т. г. започва своята обиколка изъ провинцията.

**На 3 февруарий т. г.** артиститѣ отъ Русенския градски театъръ — групата при съюза на Българскитѣ артисти услужи панахида по случай една годишнината отъ смърта на Христо Илиевъ, единъ отъ първитѣ театрални ратници на Българското драматично искуство.

**Управителното тяло на Съюза на Българскитѣ артисти** на 12 февруарий т. г. се яви предъ г-нъ министеръ председателя и му депозира изработеното отъ съюза експозе по законопроекта за театритѣ въ България.

Между господинъ Министра и г-нъ Председателя на Съюза г-нъ Г. Стаматовъ съ се размѣнили много ценни и важни мисли по отношение на театра изобщо въ България.

**На 1 мартъ т. г.** Съюза на Българскитѣ артисти въ салонитѣ на първокласния хотель-кафе „България" даде първа по рода си вечерь на „Безгрижие и забрава".

Салонитѣ бѣха декорирани изящно и се изпълниха най-разнообразни и интересни номера отъ членоветѣ артисти на съюза и отъ цирковитѣ артисти. Танцитѣ и веселиата продължиха до 8 ч. сутринта на другия день.

**На 14 мартъ т. г.** въ София пристигна една група отъ Московския художественъ театъръ, която дава своитѣ спектакли въ Народния театъръ.

**Народния драматиченъ театъръ** е разпределилъ трагедията „Макбетъ" отъ Шекспира, която се проектира да се представи къмъ средата на м. априлъ т. г.

Главнитѣ роли сж разпредѣлени между следнитѣ артисти: Магбетъ — Огняновъ, Леди Магбетъ — А. Будевска, Леди Магдуфъ — Е. Снежина, Краля — Г. Кировъ, Макдуфъ — Н. Икономовъ, Манколмъ — В. Трандафиловъ, Банко — В. Пеневъ, Вратара — П. Атанасовъ, Убийца — Б. Днизовъ и др.

**Презъ месецъ февруарий т. г.** въ Народния драматиченъ театъръ дебютира г-ца В. Ушева въ ролята на Мария отъ Шницлеровата пиеса „Викъ на живота".

**Народния опереНъ театъръ** за први пжть тази година постави на сцената си голѣмата опера „*Самсонъ и Далила*".

Операта, оркестрово, сценично и технически се изнесе сравнително добре. Солиститѣ г-жа К. Кирова и г-нъ Македонски, които застжпваха двете голѣми партии, разполагать съ малко средства за тѣзи роли. Но все пакъ г-нъ Македонски въ Самсонъ бѣше добъръ, когато Далила се изпжлни съ трудъ и напънъ отъ г-жн К. Кирова. На г-жа Кирова липсва много нѣщо за ролята въ всѣко едно отношение. Нейния гласъ е суровъ дъхченъ, а ролята е отъ този родъ роли, за които се предполага нѣщо толкова силно и голѣмо каквото е Анна Тодорова и за който българската публика за щастие нѣма представа. Всичко друго, колкото о приблизително да е, стои карикатурно по отношенее на ролята.

**На 1 мартъ т. г.** въ Народната опера дебютира младия пѣвецъ баритонъ г-н *Сжбчо Сжбевъ* въ ролята на Нарсель отъ операта „Бохеми".

**На 8 мартъ т. г.** се състоя въ Воения клубъ костюмирания грандиозенъ балъ на „Дами на изкуствата и печата.

**По липса на мѣсто** въ нвстоящата книга за идущия броя оставать статиитѣ на г-нъ Б. Денизовъ и г-нъ Стояновичъ.

Книгата е дигитализирана от Студентско общество за компютърно изкуство (СОКИ), scas.bg и е предоставена от личната колекция на Росен Петков. Дигитализацията е в рамките на проект „Илюстрациите на Българския литературен модернизъм“- дигитализиране и изследване на редки издания - корици, оформление и илюстрации, издаване на каталог и изложба“

ПРОЕКТЪТ Е РЕАЛИЗИРАН С ФИНАНСОВАТА ПОДКРЕПА НА МИНИСТЕРСТВОТО НА КУЛТУРАТА